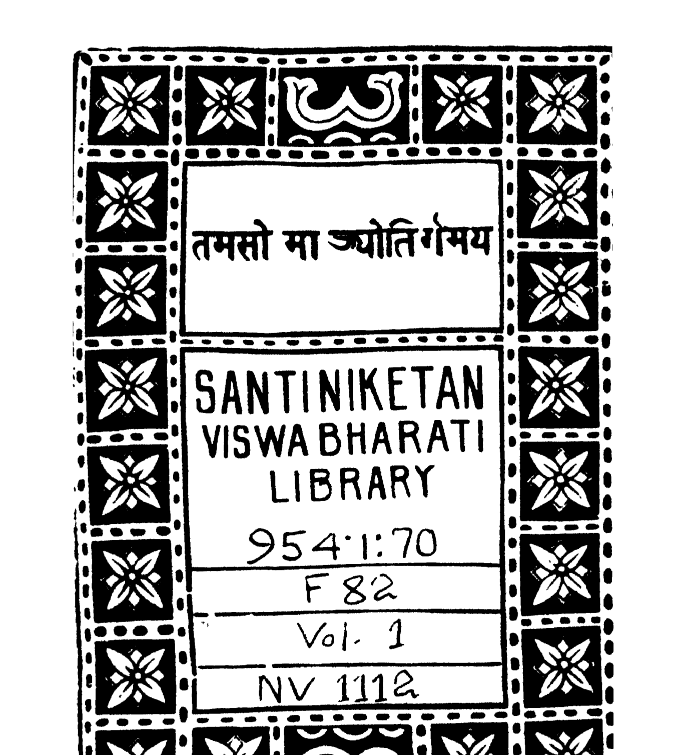


तमसो मा ज्योतिर्गमय
SANTINIKETAN
VISWA BHARATI
LIBRARY
954·1:70
F 82
Vol. 1
NV 1112

PUBLICATIONS

DE

L'ÉCOLE FRANÇAISE D'EXTRÊME-ORIENT

VOLUME V

L'ART GRÉCO-BOUDDHIQUE

DU GANDHÂRA



L'ART GRÉCO-BOUDDHIQUE
DU GANDHÂRA

ÉTUDE SUR LES ORIGINES DE L'INFLUENCE CLASSIQUE DANS L'ART BOUDDHIQUE
DE L'INDE ET DE L'EXTRÊME-ORIENT

PAR A. FOUCHER

DOCTEUR ÈS LETTRES

TOME PREMIER

INTRODUCTION — LES ÉDIFICES — LES BAS-RELIEFS

AVEC 300 ILLUSTRATIONS, UNE PLANCHE ET UNE CARTE



PARIS

IMPRIMERIE NATIONALE

ERNEST LEROUX, ÉDITEUR, RUE BONAPARTE, 28

MDCCCCV

A

M. E. SENART,

MEMBRE DE L'ACADÉMIE DES INSCRIPTIONS
ET BELLES-LETTRES.

Dette de reconnaissance.

A. F.

AVANT-PROPOS.

Le fond du présent travail est constitué par les notes recueillies au cours d'un voyage d'études dans les musées et sur la frontière Nord-Ouest de l'Inde en 1895-1897, et complétées depuis par des visites aux collections de Londres et de Berlin. Des circonstances, dont je ne suis pas seul responsable, en ont retardé la publication : je ne crois pas que du fait de ce long intervalle elle soit devenue inutile. Peut-être même cet essai a-t-il plus gagné en maturité qu'il n'a perdu en nouveauté. Quoi qu'il vaille, mes remerciements sont dus avant tout à ceux qui l'ont rendu possible : à l'Académie des inscriptions et belles-lettres, pour la libéralité avec laquelle elle a subventionné ma mission, et au gouvernement de l'Inde britannique pour le libéralisme dont il a fait preuve en facilitant mes recherches jusque dans la vallée du Swât. Le nom inscrit en tête de l'ouvrage est celui de l'indianiste éminent dont la recommandation — puissent les résultats ne pas lui donner sujet de le regretter! — m'a valu la bonne volonté de l'une et de l'autre.

Je remercie encore tous ceux de mes amis et de mes collègues qui m'ont aidé en quelque manière. Aucune assistance ne m'est plus agréable à proclamer que celle de MM. J. Burgess, A. Grünwedel et J.-Ph. Vogel, mes plus proches compagnons de travail dans le champ de l'archéologie gréco-bouddhique. On trouvera leur nom attaché aux documents qu'ils m'ont fournis; mais ce bel exemple de confraternité scientifique méritait assurément une mention spéciale.

Je me suis efforcé de donner, dans la mesure du possible, l'état civil de tous les monuments publiés. J'indique également l'origine de chaque reproduction. Les figures qui ne sont accompagnées d'aucune mention de ce genre ont été exécutées d'après les photographies que j'ai toujours et partout été très courtoisement autorisé à prendre. Grâce aux bons offices de M. F.-W. Thomas, bibliothécaire de l'*India Office*, le Secrétaire d'État pour l'Inde a bien voulu me permettre de reproduire toutes les illustrations qui sont sa propriété. Je dois enfin l'usage d'un certain nombre de clichés à MM. les Secrétaires de la *Royal Asiatic Society* et du *Royal Institute of British Architects*, et à M. W. Griggs, à Londres; à MM. les Directeurs des *Annales du Musée Guimet*, des *Monuments et Mémoires* et du *Tour du Monde*, à Paris.

Les notes de ce volume, surtout dans la deuxième partie, ont été réduites au strict minimum et les renvois limités aux œuvres déjà publiées et d'une immédiate utilité pour les démonstrations. Me réservant de donner ultérieurement, sous forme d'index, un répertoire des principaux bas-reliefs, tant édités qu'inédits, j'ai cru sans profit d'en encombrer ici le bas des pages. Enfin, l'introduction offrant au lecteur une bibliographie raisonnée du sujet, je me borne à réunir ci-dessous, pour sa commodité, la liste des abréviations employées.

A. F.

LISTE DES TITRES ABRÉGÉS.

Ajaṇṭâ............ J. Griffiths, *The paintings in the Buddhist Cave-Temples of Ajaṇṭâ*. Deux vol. in-fol., Londres, 1896.

Amarâvatî......... J. Fergusson, *Tree and Serpent Worship*. Londres, 1873 (deuxième partie) ou J. Burgess, *The Buddhist stûpas of Amarâvatî and Jaggayyapeṭa*. Londres, 1887.

A. M. I............ J. Burgess, *The ancient monuments, temples and sculptures of India*. Londres, W. Griggs, 1897. — Cf. p. 31, n. 2.

Anderson, *Catal.*.... J. Anderson, *Catalogue and Handbook of the archæological collections in the Indian Museum*. Deux vol., Calcutta, 1883.

Ar. ant........... H.-H. Wilson, *Ariana antiqua*. Londres, 1841.

A. S.............. A. Cunningham, *Archæological Survey of India : Reports*.

Avadâna-çataka..... L. Feer, *Cent légendes (bouddhiques)*, dans les *Annales du Musée Guimet*, XVIII. Paris, 1891.

Barhut............ A. Cunningham, *The stûpa of Bharhut*. Londres, 1879. (Nous adoptons l'orthographe *Barhut*, proposée par M. V. Smith.)

Beal, *Rom. Leg.*.... S. Beal, *The Romantic Legend of Çâkya Buddha*. Londres, 1875.

B. E. F. E.-O....... *Bulletin de l'École française d'Extrême-Orient*. Hanoï (Indo-Chine).

Bigandet, *Vie*....... P. Bigandet, *Vie ou légende de Gaudama, le Bouddha des Birmans*, trad. en français par V. Gauvain. Paris, 1878.

B. Kunst.......... A. Grünwedel, *Buddhistische Kunst in Indien*, 2e éd. Berlin, 1900. — Cf. p. 43, n. 1.

Idem, *éd. angl.*..... J. Burgess, *Buddhist art in India*. Londres, 1901. — Cf. p. 43, n. 2.

Boro-Boudour....... C.-M. Pleyte, *Die Buddha-Legende in den Skulpturen des Tempels von Bôrô-Budur*. Amsterdam, 1901-1902.

Buddha-carita...... Éd. E.-B. Cowell (dans les *Anecdota Oxoniensia*). Oxford, 1893; trad. du même (dans les *Sacred Books of the East*, XLIX). Oxford, 1894.

BURGESS . . . . Cf. *Amarâvatî*, *A. M. I.*, *B. Kunst*, *J. I. A. I.*

CHAVANNES. . . . . Cf. SONG YUN et YI-TSING.

COLE, *Memorandum*. . . Cf. p. 20, n. 3.

Cullavagga . . . . Éd. H. OLDENBERG, *The Vinaya-piṭakaṃ*, II. Londres, 1880; trad. RHYS DAVIDS et OLDENBERG (dans les *Sacred Books of the East*, XVII et XX). Oxford, 1882 et 1885.

Divyâvadâna . . . . Éd. E.-B. COWELL et R.-A. NEIL. Cambridge, 1886.

Ep. Ind. . . . . *Epigraphia Indica.*

FA-HIEN . . . . Trad. J. LEGGE, *A Record of Buddhistic kingdoms*. Oxford, 1886.

FERGUSSON, *Hist*. . . . . J. FERGUSSON, *History of Indian and Eastern architecture.* Londres, 1876. — Cf. *Amarâvatî* et *Sânchi*.

Front. indo-afgh. . . . . Cf. p. 7, n. 4.

GARDNER, *Cat* . . . . . . P. GARDNER, *The coins of the Greek and Scythic kings of Bactria and India in the British Museum*. Londres, 1886.

G. B. S. Y. . . . . H. COLE, *Græco-Buddhist Sculptures from Yûsufzai* (1885). — Cf. p. 31, n. 1.

GRÜNWEDEL . . . . Cf. *B. Kunst.*

HARDY, *E. M*. . . . . . . R.-Sp. HARDY, *Eastern Monachism*. Londres, 1860.

Idem, *Manual*. . . . . . R.-Sp. HARDY, *A Manual of Buddhism*, 2[e] éd. Londres, 1880.

HIUAN-TSANG, *Mém*. . . Trad. Stan. JULIEN, *Mémoires sur les contrées occidentales*. Deux vol., Paris, 1857-1858.

Idem, *Rec*. . . . . Trad. S. BEAL, *Buddhist Records of the Western World.* Deux vol., Londres, 1885.

I. A . . . . *Indian Antiquary.*

Iconogr. bouddh. . . . . *Étude sur l'iconographie bouddhique de l'Inde*. Première partie, Paris, 1900; deuxième partie, Paris, 1905 (Bibl. de l'Ecole des hautes études, section des Sciences religieuses, vol. XIII).

J. A. . . . . *Journal asiatique*, Paris.

Jâtaka. . . . . Cf. *Nidâna-kathâ.*

Jâtaka-mâla. . . . . Éd. H. KERN (dans la *Harvard Oriental Series*, I). Boston, 1891; trad. J. SPEYER (dans les *Sacred Books of the Buddhists*). Londres, 1895.

J. A. S. B.	*Journal of the Asiatic Society of Bengal*, Calcutta.
J. I. A. I.	*Journal of Indian Art and Industry.* — Cf. p. 31, n. 2.
J. R. A. S.	*Journal of the Royal Asiatic Society of Great Britain and Ireland*, Londres.
J. R. I. B. A.	*Journal of the Royal Institute of British Architects*, Londres.
KERN, *Hist.*	H. KERN, *Histoire du Bouddhisme dans l'Inde*, trad. Géd. HUET (dans les *Annales du Musée Guimet*, Bibl. d'études, t. X et XI). Paris, 1901-1903.
Idem, *Manual*	H. KERN, *Manual of indian Buddhism* (dans le *Grundriss der indo-arischen Philologie und Altertumskunde*). Strasbourg, 1896.
Lalita-vistara	Éd. S. LEFMANN. Halle, 1902; trad. Ed. FOUCAUX (dans les *Annales du Musée Guimet*, t. VI). Paris, 1884.
Mahâbhiniṣkramaṇa-sûtra	BEAL, *Rom. Leg.*
Mahâbodhi	A. CUNNINGHAM, *Mahâbodhi or the great Buddhist temple at Buddha-Gayâ.* Londres, 1892.
Mahâvagga	Éd. H. OLDENBERG, *The Vinaya-piṭakaṃ* I. Londres, 1879; trad. RHYS DAVIDS et H. OLDENBERG (dans les *Sacred Books of the East*. XIII et XVII). Oxford, 1881-1882.
Mahâvastu	Éd. E. SENART, 3 vol. Paris, 1882-1897.
Mathurâ	V. SMITH, *The Jain Stûpa and other antiquities of Mathurâ.* Allahabâd, 1901.
MITRA, *S. B. Lit. Nep.*..	Râj. MITRA, *The sanskrit Buddhist Literature of Nepâl.* Calcutta, 1882.
Nidâna-kathâ	Introd. au *Jâtaka* pâli, éd. FAUSBÖLL, I. Londres, 1877; trad. RHYS DAVIDS, *Buddhist Birth-Stories.* Londres, 1880.
PLEYTE	Cf. *Boro-Boudour.*
Râjataraṅgiṇî	Ed. M.-A. STEIN. Bombay, 1892; trad. du même (*Kalhaṇa's Chronicles of Kaçmîr*), 2 vol. Westminster, 1900.
ROCKHILL, *Life*	W. ROCKHILL, *The Life of the Buddha and the early history of his Order.* Londres, 1892.
Sânchi	J. FERGUSSON, *Tree and Serpent Worship.* (Première partie.) Londres, 1873.

S. B. E.	*Sacred Books of the East*, Oxford.
SCHIEFNER, *Leben*. . . .	A. SCHIEFNER, *Eine tibetische Lebensbeschreibung Çâkyamuni's* (dans les *Mémoires présentés à l'Académie impériale des sciences de Saint-Pétersbourg par divers savants et lus dans ses assemblées*, t. VI, p. 231-332). Saint-Pétersbourg, 1851.
SENART, *Lég. du B.* . . .	E. SENART, *Essai sur la légende du Buddha*, 2ᵉ éd. Paris, 1882. — Cf. *Mahâvastu*.
SMITH.	Cf. *Mathurâ*.
STEIN, *Det. Rep. Bûner.*	Cf. p. 8, n. 1. — Cf. *Râjataraṅgiṇî*.
SONG YUN	Trad. Ed. CHAVANNES (dans le *Bulletin de l'École française d'Extrême-Orient*, III, p. 379-441). Hanoï, 1903.
T. M.	*Tour du Monde*, Paris.
W. Z. K. M.	*Wiener Zeitschrift für die Kunde des Morgenlandes.*
YI-TSING, *Rec.*	Trad. J. TAKAKUSU, *A Record of the Buddhist religion*. Oxford, 1896.
Idem, *Relig. Em.*. . . .	Trad. Ed. CHAVANNES, *Les Religieux éminents qui allèrent chercher la loi dans les pays d'Occident*. Paris, 1894.

N. B. Dans les mots sanskrits *u* se prononce *ou*.
— — *c* se prononce *tch*.
— — *j* se prononce *dj*.
— — *ṣ* se prononce *ch*.

INTRODUCTION.

Nous nous proposons d'étudier dans son œuvre, ses origines et son influence, l'art dit « gréco-bouddhique » ou « du Gandhâra ». L'une de ces appellations n'exclut pas l'autre : en fait, elles se complètent et se précisent mutuellement. La seconde est empruntée à l'ancien nom du pays qui a fourni jusqu'ici les principales découvertes et forme le présent district de Pêshawar, sur la frontière nord-ouest de l'Inde. Cette désignation purement géographique a l'avantage de ne préjuger en rien du fond des choses, et reste la plus prudente et la plus sûre : mais on ne peut se dissimuler qu'elle soit déjà devenue trop étroite. La première, plus large et plus ambitieuse, prévoit à l'avance toutes les surprises que peuvent nous réserver les fouilles de l'avenir, du jour où elles seront redevenues possibles, sur le territoire actuel de l'Afghanistan et notamment du côté de l'ancienne Bactriane; mais, en même temps, elle prétend définir ce qu'elle nomme, et n'y réussit qu'imparfaitement. Elle est toutefois d'un emploi courant, et nous ne nous en interdirons pas l'usage : il suffit de s'entendre sur le sens qu'il convient d'attacher à cette expression.

A vrai dire, cette bizarre alliance de mots ne sert pas à désigner quelque chose de moins hybride qu'elle. Personne ne songe plus à contester le caractère hellénisant des sculptures du Gandhâra, en dépit de leur provenance indienne. Si le lecteur conserve encore sur ce point quelques doutes, il devra bientôt se rendre à l'évidence matérielle de nos reproductions[1]. En revanche, il est non moins certain que la signification et la destination exclusivement bouddhiques de ces monuments deviennent de plus en plus manifestes

[1] Voir notamment les figures 87, 111-131, etc.

IMPRIMERIE NATIONALE.

avec le progrès des recherches. Pour notre part, nous définirions volontiers cet art comme la combinaison d'une forme classique et d'un fond bouddhique, l'adaptation de la technique grecque ou, plus exactement, hellénistique à des sujets strictement indiens. C'est en ce sens qu'il est permis de parler, si fort que les deux mots jurent entre eux, d'une école gréco-bouddhique. Plus on les examine, et plus l'on se convainc que l'originalité et l'intérêt de ces œuvres singulières consistent justement dans cette intime union du génie antique et de l'âme orientale, dans cette sorte de fusion de la légende bouddhique coulée à même les moules importés d'Occident. Elles sont ainsi à double aspect, mais non à double entente. On pourrait dire d'elles, comme des médailles bilingues des rois indo-grecs, qu'elles sont de la monnaie asiatique frappée en style européen. C'est bien, selon le mot d'E. Curtius, « une page nouvelle de l'art grec » qui s'ouvre; mais le sens de cette page ne peut être déchiffré qu'en sanskrit.

Il s'ensuit naturellement que la tâche de l'interpréter, sinon de la décrire, échoit pour la plus grande part à l'indianiste. Quand l'archéologue grec a une fois constaté les ressemblances extérieures de cet art avec celui de la décadence hellénique, il a épuisé à peu près tout ce qu'il lui est loisible de dire : l'objet des édifices, le sujet des bas-reliefs, le nom des statues ne sont déjà plus de son ressort. Ce serait volontairement courtiser l'erreur que de chercher dans ces monuments les scènes ou les personnages de la fable païenne. Il est vrai de dire que la tentative ne serait pas moins vaine de prétendre expliquer par des raisons purement locales la naissance, sur les confins de l'Inde, de cette plastique presque totalement étrangère au pays en même temps qu'infiniment supérieure à tout ce qu'avait déjà produit l'art indigène. Mais l'influence occidentale une fois admise — et nous verrons qu'il se mêle aux motifs grecs plus d'un élément iranien, — c'est bien à l'orientaliste que revient le soin de pénétrer autant qu'il peut, en s'aidant des textes bouddhiques, le sens intime de ces œuvres d'art. Telle est la tâche que

nous nous sommes tout particulièrement assignée. Sans négliger la valeur décorative de ces sculptures, nous glisserons sur les rapprochements de pure forme, dont la plupart sautent aux yeux, pour nous attacher à dégager l'allusion légendaire ou l'intention religieuse qu'elles recèlent : aussi bien est-ce justement là ce dont, en leur présence, un lecteur européen a le plus besoin d'être averti.

Avant d'aborder l'examen direct des monuments, un certain nombre de questions préalables se posent, auxquelles il convient de répondre : De quels lieux proviennent-ils? A quelle époque remonte leur découverte et à qui est-elle due? Dans quelles collections sont-ils conservés? Jusqu'à quel point représentent-ils l'ensemble d'une même école? Enfin que nous ont appris à leur sujet les publications antérieures? C'est ce que nous devons commencer par exposer sommairement : l'authenticité et la valeur historique de nos documents s'en trouveront du même coup justifiées.

§ I. Esquisse géographique.

Tout d'abord, il ne faudrait pas croire que ces monuments ne se rencontrent pas en dehors du Gandhâra : l'aire géographique de l'école déborde bien au delà des limites du district actuel de Pèshawar. Encore s'agit-il ici de territoires où les fouilles ont fait retrouver les productions typiques, sinon les archétypes de cet art. S'il était question de ceux où ont seulement pénétré ses procédés et ses modèles, nous aurions à signaler l'apparition de ces derniers en plus d'un coin de l'Inde, aussi bien au Kaçmîr et à Matra (Mathurâ), qu'à Amarâvatî; et, d'autre part, nous devrions les suivre sur les routes de l'Asie centrale jusqu'aux confins orientaux du Turkestan chinois. Enfin la région à laquelle s'est étendue son influence médiate est encore plus vaste et n'embrasse rien moins, comme nous verrons, que l'Extrême-Orient tout entier. C'est grâce à l'art gréco-bouddhique que s'est propagé jusqu'au Japon comme

jusqu'à Java, avec les images des Buddhas et des Bodhisattvas, le sentiment classique des proportions et de la draperie. Mais, pour nous en tenir à ce qui constitue son domaine propre, il s'étendait sur tout le nord-ouest de l'Inde et l'Afghanistan, depuis la Vitastâ ou Jhilam, la plus occidentale des cinq rivières du Penjâb, jusque par delà la barrière neigeuse de l'Hindou-Koush : c'est, du moins, ce dont les relations des voyageurs, tant anciens que modernes, nous fournissent la preuve.

Les témoignages. — Les plus récentes de ces explorations ne sont pas les moins intéressantes : nous voulons surtout parler des missions de M. Klementz et de MM. Grünwedel et Huth[1] au Tourfan, sur la route septentrionale de la Kachgarie, celle qui mena Hiuan-tsang dans l'Inde, et de MM. Dutreuil de Rhins et Grenard, de M. Sven Hedin et de M. A. Stein[2] le long de la route méridionale, celle qui vit passer, à l'aller, Song Yun, et, au retour, Hiuan-tsang[3]. Les investigations des archéologues européens — sans préjudice des trouvailles que les chercheurs de trésors indigènes avaient déjà faites du côté de Koutcha et de Khotan, et que se sont surtout

[1] D. Klementz et W. Radloff, *Nachrichten über die von der K. Akad. der Wissensch. zu St. Petersburg im Jahre 1898 ausgerüstete Expedition nach Turfan*, Hft. I. Saint-Pétersbourg, 1899. — Cf. E. Senart, *Notes sur quelques fragments d'inscriptions du Turfan* (rapportées par MM. Munck et Donner), *J. A.*, mars-avril 1900, p. 343. — Au sujet de la fructueuse mission de MM. Grünwedel et Huth n'ont encore paru à notre connaissance (janv. 1904) que *Einige praktische Bemerkungen über archæologische Arbeiten in Chinesisch Turkistan*, von Prof. Dr A. Grünwedel, dans le *Bull. de l'Assoc. intern. pour l'Expl. de l'Asie Centrale et de l'Extrême-Orient*, n° 2. Saint-Pétersbourg, oct. 1903, p. 7-16.

[2] Dutreuil de Rhins et Grenard, *Mission dans la Haute-Asie* (1890-1895), troisième partie. Paris, 1898. — Sven Hedin, *Through Asia*. Londres, 1898, (vol. II, chap. lx-lxv), ou *Trois ans de luttes aux déserts d'Asie*. Paris, 1899 (chap. vi-vii). — M.-A. Stein, *Preliminary Report on a journey of archæological and topographical exploration in Chinese Turkestan*. Londres, 1901; *Sand-buried Ruins of Khotan*. Londres, 1903; un *Detailed Report* est en préparation pour paraître en 1905.

[3] A l'aller, Fa-hien coupe et emprunte tour à tour ces deux routes : voir la carte des trois itinéraires dressée par M. Ed. Chavannes dans le *Guide Madrolle, Chine du Sud*. Paris, 1904.

partagées les collections russes et anglaises[1] — confirment tous les renseignements que nous donnent les pèlerins chinois sur l'existence de nombreux monuments bouddhiques dans ce pays de civilisation, sinon même de colonisation indienne. Les brillantes découvertes de M. A. Stein ont notamment établi le caractère ou, du moins, les origines classiques des ruines et des débris qui jonchent la contrée, jusqu'à 4 degrés de longitude à l'est de Khotan. Mais on est d'accord pour penser que, dans cette mince lisière d'oasis qui s'allonge entre les dunes désertiques du Taklamakan et la formidable désolation des monts Kouen-lun, l'art gréco-bouddhique n'a pu être qu'un article d'importation, semé à l'étape par les caravanes. C'est ailleurs qu'il nous faut chercher son berceau. Le trouverons-nous dans cette Bactriane qui fut, il y a deux mille ans, le premier lieu de contact des trois grandes civilisations hellénique, indienne et chinoise, comme elle est encore au point de rencontre des trois grands empires chinois, anglo-indien et russe? C'est ce que l'avenir permettra de décider, quand la partie méridionale du bassin supérieur de l'Oxus sera enfin ouverte aux recherches archéologiques. Toutefois les vraisemblances historiques sont pour que les sculptures mixtes, comme les monnaies bilingues, n'aient été d'abord mises en circulation que là où le besoin dut le plus vivement s'en faire sentir, c'est-à-dire au sud du Paropamise et sur les rives de l'Indus. Jusqu'à preuve du contraire, les plaines de Peukelaotis (*Puṣkarâvatî*) et de Taxile (*Takṣaçilâ*) demeurent pour nous le pays indo-grec par excellence. Il n'en est pas moins significatif de constater qu'exception faite pour Koutcha, Hiuan-tsang ne commence guère qu'avec le vingt-huitième des trente-quatre «royaumes» énumérés dans son premier livre à s'étendre complaisamment sur les monuments religieux du chemin. Si l'on songe que le nom de *Po-ho*, qu'il lui donne,

[1] S. d'Oldenburg, *Zametki o buddijskom iskusstve*, II, et G. Kizerickij, *Chotanskija drevnosti iz sobranija N. F. Petrovskago*, Saint-Pétersbourg, 1895 (avec illustrations). — R. Hoernle, (*British*) *Collection of antiquities from Central Asia*, in *J. A. S. B.*, extra-number, I, 1897; II, 1901 (voir notamment pl. VIII-XIII).

représente celui de Balkh ou Bactres, l'ancienne métropole des successeurs d'Alexandre en ces contrées, la survivance de quelque influence classique dans le style des images merveilleuses et des édifices très anciens dont il nous parle paraîtra peu sujette à caution [1]. L'hypothèse, déjà vérifiée plus haut pour le Turkestan, se transforme de nouveau en certitude à quelques lieues plus au sud, à partir du trente-troisième royaume, celui de Bâmiyân. Les quelques croquis publiés ne laissent pas de place à la moindre hésitation sur la filiation gréco-bouddhique des énormes statues rupestres, que signale le pèlerin [2]. Quand enfin ce dernier a achevé de franchir les «Montagnes neigeuses» et est entré au Kapiça, il ne tarit plus en descriptions et en légendes : ici encore les notes de Masson sur les nombreux vestiges qu'il découvrit, en cherchant Alexandrie du Caucase, au pied du versant méridional de l'Hindou-Koush, dans le nord-est de Kâboul, peuvent être utilement rapprochées de celles du voyageur chinois [3].

Mais déjà nous entrons dans l'Inde du Nord, et dès lors les témoignages se multiplient et se complètent mutuellement. Les *stûpa* qu'a vus Hiuan-tsang dans les environs de Nagarahâra et de «Hi-lo» sont ceux qui furent violés avec plus ou moins de ménagements, de 1833 à 1836, par Masson et Honigberger autour de Jellalabâd et de Hidda [4]. Fa-hien, descendu dans l'Inde par l'Udyâna, les avait déjà visités au début du ve siècle, en remontant la vallée

[1] Hiuan-tsang, trad. Stan. Julien, *Mémoires, etc.*, I, p. 29 et suiv., ou S. Beal, *Buddhist Records, etc.*, I, p. 43 et suiv.

[2] Les premiers croquis seraient ceux de Burnes (*J. A. S. B.*, II, 1833, pl. XIX), et les derniers ceux du capitaine J. Maitland (*J. R. A. S.*, 1886, pl. V-VIII: cf. *J. R. I. B. A.*, 3e série, t. I, 1893-1894, p. 104. — L'opinion exprimée à cette même place par M. W. Simpson «qu'il n'y a pas d'influence classique au nord de l'Hindou-Koush» est au moins prématurée).

[3] C. Masson, *Memoirs on the ancient coins found at Beghrâm in the Kohistân of Kâbul* (*J. A. S. B.*, III, 1834, p. 153; V, 1836, p. 1 et 537).

[4] Sur les fouilles de Honigberger, voir J. G. Gerard, *Memoir on the topes and antiquities of Afghanistan* (*J. A. S. B.*, III, 1834, p. 321), et Jacquet, *Notice sur les découvertes archéologiques faites par M. Honigberger dans l'Afghanistan* (*J. A.*,

du Kâboul-roûd[1]. La dernière invasion anglaise de l'Afghanistan a permis en 1878 à un «correspondant de guerre» qui était en même temps un artiste, M. W. Simpson, de les examiner derechef au passage[2] : on n'en avait plus trouvé le loisir depuis la première (1838-1842), et peut-être serons-nous forcés d'attendre une campagne nouvelle pour recueillir à leur sujet de plus amples renseignements. Il s'en faut en effet que toute cette région de la «Frontière du Nord-Ouest» soit aisément accessible; si nous n'en sommes pas réduits pour les ruines situées entre Pêshawar (conquis par les Sikhs sur les Afghans en 1835) et Mânikyâla aux seules notes et trouvailles de Ventura et de Court[3], nous le devons au fait que ces localités ont passé depuis le milieu du siècle dernier sous la domination britannique avec le reste du Penjâb. C'est seulement en 1895 que l'expédition du Chitrâl a ouvert aux Européens une partie de la vallée du Swât[4] : encore a-t-il fallu le soulèvement de juillet 1897 pour qu'une colonne anglo-indienne pénétrât jusque dans le Swât supérieur et s'en vînt camper sous les murs de Manglaor, la vieille capitale de l'Udyâna. Un autre coin du même pays, la vallée de

3e série, II, 1836, p. 234; IV, 1837, p. 401; VII, 1839, p. 385). — C. Masson, *Memoir on the topes and sepulchral monuments of Afghanistan*, dans H. Wilson, *Ariana antiqua*, 1841, p. 56-118.

(1) Fa-hien, trad. Legge, p. 36-40. Au ve siècle encore, Tao-yo en fit autant, mais rien ne prouve qu'au vie siècle Song Yun ait suivi leur exemple; voir Éd. Chavannes, *B. E. F. E.-O.*, III, 1903, p. 427, n. 10.

(2) W. Simpson, *Buddhist architecture, Jellalabâd* (*Trans. Roy. Instr. Brit. Architects*, 1879-1880, p. 37-64); *Buddhist Caves of Afghanistan* (*J. R. A. S.*, 1882); *The classical influence in the architecture of the Indus region and Afghanistan* (*J. R. I. B. A.*, 3e série, t. I, 21 déc. 1893, p. 96-97) ou *The autobiography of W. Simpson*, éd. par G. Eyre. Londres, 1903, chap. xxx, p. 277-287.

(3) Sur les recherches de ces officiers européens au service de Ranjit-Singh, voir pour Ventura, *Asiat. Researches*, XVII, p. 601 et *J. A. S. B.*, III, 1833, p. 28 et 308; III, 1834, p. 313 et 436; et pour Court, *J. A. S. B.*, III, 1834, p. 556; V, 1836, p. 387 et 481; VIII, 1839, p. 306 et *J. A.*, 3e série, IV, 1837, etc. Tout le «progress of discovery» de la période antérieure à 1840 se trouve d'ailleurs résumé dans le premier chapitre de H. Wilson, *Ariana antiqua*, 1841.

(4) Voir notre relation de voyage *Sur la frontière indo-afghane* (*Tour du Monde*, oct.-nov. 1899, ou éditée à part, avec additions et remaniements, Paris, 1901).

Bounêr, bien qu'enclavé entre les deux districts anglais de Pêshawar et de Hazâra, était *terra incognita* quand, en janvier 1898, le gouvernement de l'Inde se résolut à punir les Bounêrwals de l'assistance qu'ils avaient prêtée, six mois auparavant, aux Swâtis révoltés. Par bonne chance pour nos études, M. A. Stein fut attaché à l'expédition. Il n'eut qu'un regret, c'est que celle-ci se borna à une simple promenade militaire de dix jours; mais ces dix jours bien employés lui permirent de relever nombre de ruines et d'y reconnaître les restes des anciens couvents bouddhiques mentionnés par les pèlerins chinois[1].

Les noms sanskrits. — Le rapprochement entre les rapports des pieux voyageurs de jadis et les observations des archéologues actuels fournit en effet une base solide à l'identification des sites et permet de reconstituer dans ses grandes lignes la géographie ancienne du pays. C'est ainsi, par exemple, que l'emplacement des « quatre grands *stûpa* de l'Inde du Nord » dont Fa-hien nous parle[2], est connu, sauf pour l'un d'eux, avec une suffisante approximation. On sait qu'ils commémoraient les quatre grands miracles de charité accomplis par le futur Buddha au cours de ses existences passées. Celui du « don du corps » à la tigresse affamée, longtemps localisé par erreur à Mânikyâla, est à chercher dans les montagnes d'où débouche l'Indus[3]. Celui du « don de la tête » à Takṣaçilâ et celui du « don des yeux » à Puṣkarâvatî sont sûrement parmi les tertres qui se dressent encore au nord de Shâh-Ḍhêrî et de Chârsadda. Quant à celui du « don de la chair » (on se rappelle que l'offrande est faite à un vautour pour la rançon d'une colombe), Hiuan-tsang le place clairement sur les frontières du district de Pêshawar et du Bounêr, et M. A. Stein a cru justement le retrouver près du village de Girârai.

[1] M.-A. Stein, *Detailed Report on an archæological tour with the Bunêr field force*, Lahore, 1898. (Réimprimé dans l'*Indian Antiquary*, 1899.)

[2] Chap. IX-XI, trad. Legge, p. 30-32.

[3] Voir à ce sujet les remarques de M. Ed. Chavannes, *Song Yun*, *B. E. F. E.-O.*, III, 1903, p. 411, n. 3.

Du même coup il déterminerait dans les ruines considérables de Panjkotai, près de Sounigrâm, l'emplacement du sanctuaire du Mahâvana : c'est là que le Bodhisattva, alors prince et fugitif, sachant sa tête mise à prix et n'ayant plus rien à donner à un pauvre, se fit livrer par ce dernier à son ennemi. Le lieu où, dans une autre existence encore, il avait écrit avec un de ses os brisés comme calame, sa moelle comme encre et sa peau comme parchemin un texte de la bonne Loi, serait à Goumbatai, près du gros bourg de Toursak. A ces identifications nous ajouterions volontiers[1] celle du mont Hi-lo avec l'Ilam, dont les sources et les ruines sont restées un but de pèlerinage pour les marchands hindous établis dans les bazârs de la frontière indo-afghane. Enfin nous sommes entièrement d'accord avec M. A. Stein quand il reconnaît l'extrême vraisemblance des localisations proposées par le colonel Deane pour l'Udyâna, notamment celles de Moung-kie-li (*Maṅgalapura*) à Manglaor et du Chan-ni-lo-che dans la vallée d'Adinzai, avec leurs contingents obligés de monastères et de *stûpa*[2]. Si les *political officers* des expéditions de 1878-1880 avaient eu au même degré le sens et le goût de l'archéologie, nous aurions des données plus précises sur l'emplacement des sanctuaires de la « prédiction de Dîpaṅkara » près de Nagarahâra ou de l'« os du crâne » près de Hidda, dans la vallée de Kâboul, et nous ne serions pas réduits au seul témoignage de Hiuan-tsang[3] sur l'existence de nombreux monuments bouddhiques dans la région de Ghazni.

Mais c'est surtout au Gandhâra que nous pouvons suivre pas à pas les pérégrinations du voyageur chinois[4] : il nous conduit

[1] Voir *B. E. F. E.-O.*, I, 1901, p. 368, n. 3.

[2] H. A. Deane, *Note on Udyâna and Gandhâra*, in *J. R. A. S.*, 1896, p. 655 et suiv., et 1898, p. 460 et suiv.

[3] *Mémoires*, II, p. 188, ou *Records*, II, p. 284.

[4] On trouvera les références aux travaux antérieurs et notamment à ceux de Cunningham (*Ancient Geography of India; Arch. Survey Reports*, II et V, etc.) dans nos *Notes sur la géographie ancienne du Gandhâra* (*B. E. F. E.-O.*, I, 1901, p. 322-369), et des vues photographiques de la plupart des localités qui vont être énumérées dans le *Tour du Monde* (oct.-nov. 1899). Cf. la carte à la fin de ce volume.

comme par la main le long de l'ancienne grand' route de l'Inde. S'arrêtant d'abord à *Puruṣapura*, aujourd'hui Pêshawar, il nous fait visiter avec lui, à une petite distance au sud-est de la ville, la fameuse fondation religieuse du roi indo-scythe Kaniṣka, dont les *tumuli* de Shâh-jî-kî-Ḍhêrî semblent marquer encore la place. Puis il nous mène en une étape vers le nord-est à *Puṣkarâvatî* (Prâng, Chârsadda et Râjar) sur la rive gauche de la rivière du Swât et proche du célèbre *stûpa* du «don des yeux». De là il se rend à Po-lou-cha (probablement *Varṣapura*, aujourd'hui Shâhbâz-Gaṛhî) où le pieux rappel du généreux prince Viçvantara lui fait omettre de signaler l'existence d'une inscription d'Açoka. Sans le crochet que lui coûta l'ascension de la montagne de Bhîmadêvî, trois étapes lui auraient suffi par la route ordinaire pour atteindre *Udabhâṇḍa* (Und), sur l'Indus, d'où en trois jours, après avoir traversé le fleuve, l'hiver à gué et l'été en bac, on gagnait Taxile. Les informations qu'il recueillait à chacune de ces grandes haltes guidaient son infatigable dévotion vers les sanctuaires les plus importants du pays. D'Udabhâṇḍa, c'est pour lui une simple promenade que d'aller à *Çalâtura* (Lahor), la patrie du grand grammairien sanskrit Pâṇini. A Varṣapura, il ne recule pas devant deux journées de marche vers le Nord pour visiter aux abords du versant méridional de la passe de Shâhkot l'ancienne retraite du ṛṣi Unicorne (Ekaçṛiṅga). Une excursion de la même durée le long de la rivière du Swât le conduit enfin, le premier jour, de Puṣkarâvatî au *stûpa* de Hâritî, «la mère des démons», aujourd'hui connu sous la dénomination équivalente de Sara-Makh-Ḍhêrî (le tumulus de la Face-rouge, entendez : la Variole), et, le second, à celui que sanctifiait, dans le voisinage de Gandhairi, le souvenir du jeune ascète Çyâma, ce modèle de piété filiale.

Les noms modernes. — Nous aurons plus tard à nous demander comment ces légendes, pour la plupart originaires de l'Inde centrale, sont venues s'acclimater au Gandhâra : ce qu'il importe

pour le moment de remarquer, c'est que la liste de ces sanctuaires n'épuise nullement celle que les pèlerins en auraient pu dresser, s'ils avaient voulu les énumérer tous. Hiuan-tsang estime en chiffres ronds le nombre des couvents bouddhiques du Gandhâra à un millier, après quoi il en mentionne quinze; il évalue de même ceux de l'Udyâna à quatorze cents, et ensuite il n'en cite pas vingt. C'est dire que la tâche de l'explorateur ne consiste pas seulement à identifier les places dont les textes nous ont transmis les anciens noms; il doit encore visiter nombre de sites anonymes, ou du moins pour lesquels nous n'avons que les appellations barbares dont les ont gratifiés les habitants actuels, presque tous étrangers par la religion, la langue et la race à la tradition indienne. Il serait hors de question de donner ici un relevé complet, nous ne disons pas de toutes les ruines qui subsistent, mais de toutes celles, au nombre d'une centaine, dont nous avons pu retrouver les traces en parcourant ce pays en somme fort restreint : aussi bien ces noms ne sont-ils pas le moins du monde évocateurs du passé bouddhique.

Nous ne nous attarderons donc pas à dénombrer tous les tumuli (*dhêrî*) disséminés le long des bords de l'Indus, de Khairabâd à Und, ni ceux qui bossuent la plaine aux environs de Pêshawar, ni ceux enfin qui de Prang à Tangai, par Chârsadda, Râjar, Outmanzai, Tourangzai, Oumarzai et Shêrpao, jalonnent la route entre les « huit villes » du pays de Hashtnagar. Ce n'est point d'ailleurs de là que proviennent les principales découvertes, mais de la partie centrale et septentrionale du district, aujourd'hui occupée par la tribu pathâne des Yoûsoufzais. Si, afin de nous orienter, nous nous plaçons à Hoti-Mardân, au milieu de cette plaine jadis bien mieux arrosée et plus fertile qu'à présent, nous distinguons de là comme deux lignes concentriques de ruines. Les unes occupent, à une distance moyenne de douze kilomètres, l'essaim avancé des collines : les autres, plus lointaines, bordent le pied des montagnes qui jadis séparaient le Gandhâra de l'Udyâna. Parmi les premières, nous citerons celles de Takht-i-Bahai, au-dessus du village de Shahr-

î-Bahlol; de Jamâl-Garhî, Sikri et Tarêli, au-dessus de Sawal-Dhêr et de Bakshâli; de Mêkha-Sandha et de Karamâr, au-dessus de Shâhbâz-Garhî. Derrière Karamâr, sur un des contre-forts du Mahâban, le couvent-forteresse de Rânîgat domine le bourg de Naogrâm; de ce point, si nous reprenons en sens inverse notre marche le long de la frontière du Bounêr et du Swât, au débouché de toutes les passes, vers Narinji, Machai, Roustam, Babouzai, Kaçmîr-Smats, Sanghao, Nathou, Miyân-Khân, Koi-Tangai, Palai, Kharkai, Dargai, partout nous rencontrerons les débris d'anciens monastères bouddhiques. Depuis le peu de temps qu'une partie du Swât est accessible, on en a trouvé non seulement dans la vallée principale et celles d'Adinzai et de Talâsh, sur la route du Chitrâl, mais sur le versant septentrional des passes de Dîgar, de Malakand, de Chârkotlai, de Shâhkot, de Gouniyâr, de Chèrat, de Morah, etc., et nous savons par la rapide exploration de M. A. Stein que l'annexion du Bounêr ne procurerait pas une moindre moisson de ruines.

En résumé, l'aire géographique de l'école gréco-bouddhique, telle qu'elle est actuellement définie, comprend avant tout, pour mêler les noms anciens aux modernes, outre le Gandhâra proprement dit (district de Pèshawar), à l'Ouest le Kapiça et la vallée de Kâboul, et au Nord l'Udyâna (Bajaur, Dîr, Swât et Bounêr). Il faut y adjoindre encore, sur la rive gauche de l'Indus, les districts de Hazâra et de Rawâl-Pindi. Enfin, du côté du Sud, des trouvailles occasionnelles ont été faites dans les districts de Kohat et de Bannou (probablement le *Po-na* de Fa-hien), et même de Dèra-Ismaïl-Khân[1]. Selon toute probabilité, de futures recherches viendront

[1] Au Musée de Lahore existent des têtes en mortier de chaux, trouvées en 1868 dans un tertre miné par l'Indus à Rokri Tahsil, Mianwali, district de Bannou (cf. *Arch. Survey Rep.*, XIV, p. 29, ou *Panjab Gazetteer, Bannu District*, p. 27). Le major Cole signale en outre un tumulus à Akra, dans ce même district (*Second Report*, 1883, *App. A.*, p. XXIV), et le vieux fort d'Oumarkot, près de Khaïpour, dans celui de Dêra-Ismaïl-Khân (*ibid.*, p. XXVII, ou *First Report*, 1882, *App. II.*, III, p. LIV; mais voir *Panjab Gazetteer, Dêra-Ismaïl-Khân Dis-*

élargir ce domaine, au Nord-Ouest vers Balkh, au Sud-Ouest vers Ghazni : mais il y a peu d'apparence qu'elles en changent, pour ainsi dire, le centre de gravité. Placées au point d'aboutissement des bassins du Kâboul-roûd et du Swât, les belles plaines mollement ondulées du Gandhâra restent, avec leur porte largement ouverte sur l'Indus, le cœur de toute cette région montagneuse et le carrefour de toutes ses grandes routes. Véritable vestibule de l'Inde, ce pays vit-il vraiment, comme il semble, naître et se développer, de la rencontre entre la lointaine et décadente influence de la plastique hellénique et le prosélytisme exceptionnel d'une religion indienne, cet étrange produit qui a reçu le nom d'art gréco-bouddhique? Toujours est-il qu'à l'heure présente il est le mieux connu, le plus fouillé et celui qui, si l'on y ajoute le revers septentrional de ses montagnes frontières du côté de l'Udyâna, a fourni la presque totalité des sculptures qui feront l'objet de notre étude : il n'en faut pas davantage pour justifier le titre que nous avons choisi.

§ II. Les fouilles du Gandhâra.

La découverte des richesses artistiques enfouies sous les ruines du district de Pêshawar ne remonte guère qu'à une cinquantaine d'années. L'unique préoccupation des premiers chercheurs, de Ventura, de Court, de Honigberger, de Gerard, de Masson, semble avoir été d'éventrer tous les *stûpa*, de Mânikyâla à Kâboul, pour y recueillir avant tout des monnaies anciennes; de sculptures, il n'en est que peu ou point question[1]. On ne s'avisa de leur

trict, Lahore, 1883-1884, p. 22) d'où provient également un plat d'argent à motif bachique du British Museum (*Archæologia*, LV, Londres, 1897, p. 534). Sur deux fragments de statue provenant du Hazâra, voir *Proc. A. S. B.*, mai 1861, p. 174, et pour les recherches de Cunningham à Takṣaçilâ, Hasan-Abdâl et Mânikyâla, voir *Arch. Survey Rep.*, II, V et XIV, ou encore *Panjab Gazetteer, Rawâl-Pindi District*, 1893-1894, p. 30 et suiv.

[1] C'est tout juste si Masson mentionne des «idoles, etc., à Hidda» (*Ariana antiqua*, p. 113). Pour une statue découverte près de Kâboul par Gerard, voir *J. A. S. B.*, III, 1834, p. 363, et pl. XXVI, 1 (cf. plus bas, p. 24).

importance qu'à partir de l'annexion du Penjâb à l'Inde britannique (1848-1849). En revanche, on s'est bien rattrapé depuis, et il n'est autant dire plus, au Gandhâra, de ruines qui n'aient été fouillées au moins une fois, le plus souvent sans plan arrêté et dans des intentions médiocrement désintéressées. L'histoire serait longue et lamentable (si les aveux des coupables permettaient de l'écrire) de toutes ces déprédations, depuis l'exploit du colonel qui, nous dit Cunningham[1], déménagea sur douze chameaux les statues de Jamâl-Gaṛhî, jusqu'à ces «irresponsible diggings» dont le colonel Deane déplore avec raison les ravages dans le pays à peine ouvert du Swât[2]. Presque nulle part on n'a eu le souci de déblayer à fond les édifices en vue d'en établir le plan et de restituer l'ordonnance de la décoration : on ne s'est occupé que de mettre la main sur des sculptures; encore n'a-t-on pas pris la peine d'enlever ou de mettre à l'abri celles qui étaient jugées trop lourdes ou trop fragmentaires pour valoir le transport. En maints endroits, torses décapités et reliefs mutilés jonchent les déblais[3] et attestent l'ignorance et la brutalité avec laquelle les fouilles ont été, si l'on peut ainsi parler, conduites; car il y aurait quelque ironie à employer ce terme, alors que le plus souvent elles étaient abandonnées, sans aucune direction européenne, à la surveillance d'un subalterne indigène ou même à la discrétion des coulies recrutés au village le plus voisin. Les monuments du Gandhâra ne nous sont parvenus, il faut bien le dire, qu'à l'état de ruines voulues et non naturelles. Ils ont été détruits de main d'homme avant d'être ensevelis par le temps. Mais on peut se demander si leurs débris n'ont pas plus souffert dans ces dernières années du vandalisme des amateurs archéologues, qu'ils n'avaient fait, au cours des siècles précédents, du fanatisme des musulmans ou de l'industrie des chercheurs de trésors et des ramasseurs de briques et de pierres de taille. A cela, rien à faire; aussi bien est-ce partout l'histoire

(1) *Arch. Survey Rep.*, V, 1875, p. 46.

(2) *J. R. A. S.*, 1896, p. 664.

(3) Cf. *infra*, fig. 66, ou *Tour du Monde*, oct. 1899, p. 476, au premier plan.

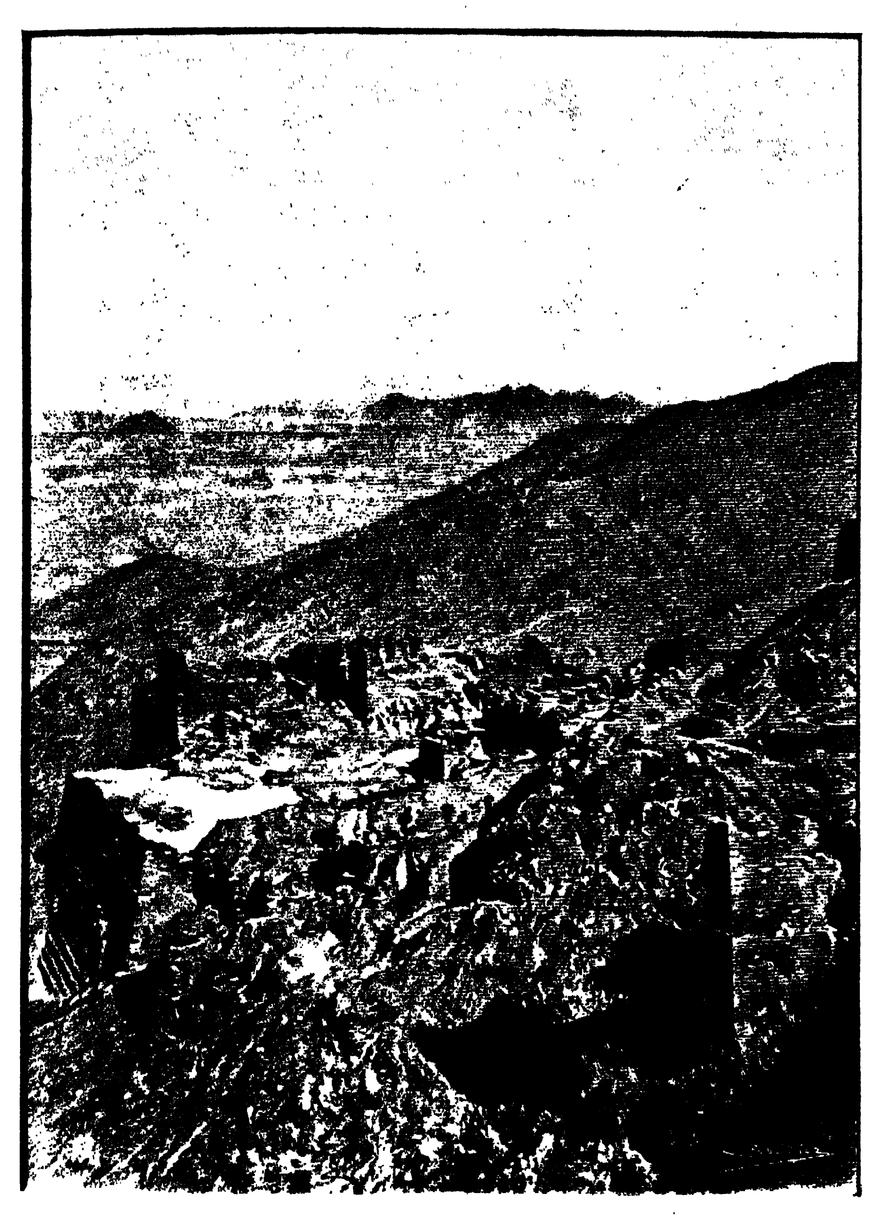


Fig. 1. — Ruines de Takht-i-Bahai (cf. fig. 63).
Vue du contrefort central, prise du sommet vers le Nord.
Gravure extraite du *Tour du Monde* 1899.

de ce qu'on pourrait appeler la période héroïque des fouilles. Il est seulement temps que le Gouvernement éclairé de l'Inde intervienne pour mettre un terme aux fantaisies d'antiquaires des Européens et un frein à la cupidité des indigènes. Nouveau danger plus grave encore, ceux-ci ont appris à connaître la valeur vénale de ces œuvres d'art, et l'appât du gain a eu vite fait de les transformer d'iconoclastes en marchands d'idoles. Au train dont vont les choses, il ne resterait bientôt plus, ni en deçà ni au delà de la frontière anglaise, aucun site historique à peu près intact pour les recherches méthodiques que l'on peut espérer de l'avenir. Diverses mesures récentes, l'érection en province distincte des districts de la frontière du Nord-Ouest, la réorganisation de l'*Archæological Survey* et la mise en vigueur d'une loi sur la « conservation des anciens monuments »[1], présagent heureusement l'ouverture d'une ère nouvelle pour l'archéologie du Gandhâra.

Les fouilles officielles. — Rien ne fait mieux mesurer l'étendue du mal que nous venons de signaler que le contraste entre le nombre considérable des ruines fouillées et le petit nombre des fouilles sur lesquelles nous possédons quelques renseignements. Les premières dont on ait gardé la trace imprimée sont celles que les lieutenants Lumsden et Stokes exécutèrent en 1852 dans les ruines de Jamâl-Gaṛhî (fig. 65-66[2]), découvertes quatre ans auparavant par Cunningham; de leurs trouvailles, qui périrent en 1866 dans l'incendie du Crystal Palace, il ne reste que les lithographies accompagnant l'article que leur avait consacré E. C. Bailey, dans le *Journal de la Société asiatique du Bengale*[3]. En 1863,

[1] Introduit à l'« Imperial Legislative Council » en octobre 1903, le « Bill for the preservation of ancient monuments » a pris force de loi le 18 mars 1904, sous le gouvernement de Lord Curzon.

[2] Voir encore *Tour du Monde*, 1899, p. 481 (vue du n° 1 du plan de la fig. 64) et p. 452 (vues des nos 2, 4 et du n° 5 du même plan).

[3] *J. A. S. B.*, XXI, 1852, p. 608-621, et pl. XXV-XLII. Pour deux autres têtes de mortier de chaux trouvées à la même époque « près de Peshawar », voir *ibid.*, p. 634 et 511, pl. XIX et XX.

dans le même recueil, I. Löwenthal nous entretient des statues et bas-reliefs trouvés dans les environs de Pêshawar et de Naogrâm[1]. En 1864, l'intéressant «Rapport sur les Yoûsoufzais» du Dr Bellew joint, à un aperçu des nombreux monuments anciens du pays, des détails précieux sur ceux qu'il avait particulièrement explorés à Shahr-î-Bahlol[2] et à Takht-î-Bahai (fig. 1 et 63). C'est surtout à ce dernier site que travaillèrent, en 1869-1870, les sapeurs du général Mac-Lagan, et c'est encore de lui que provenait en grande partie la collection rapportée peu après en Europe par le Dr Leitner[3].

L'intérêt et les controverses qu'elle souleva semblent avoir provoqué les recherches plus étendues qui se firent les années suivantes sous l'impulsion de Cunningham et dont les principaux résultats ont été réunis par lui dans le volume V de l'*Archæological Survey of India* (1875). C'est d'abord une exploration plus complète de Takht-î-Bahai sous les ordres du sergent Wilcher (janvier-avril 1871)[4]. Les «sapeurs et mineurs» reprenaient en même temps les fouilles de Jamâl-Gaṛhî, que la 8e compagnie, dirigée par le lieutenant A. Crompton, achevait en mars-avril 1873[5]. Deux ans après, ils travaillaient encore, sans suite ni succès, dans les tertres de Shâh-jî-kî-Ḍhêrî et de Takkâl, près de

[1] *J. A. S. B.*, 1861, p. 411, et 1863, p. 1 : *On the antiquities of Pêshawar District.*

[2] H. W. Bellew, *General Report on the Yùsufzais*, Lahore, 1864 : cf. *Panjab Gazetteer, Pêshawar District*, 1897-1898, p. 46 et suiv. Vue de Shahr-î-Bahlol, *Tour du Monde*, 1899, p. 544.

[3] *I. A.*, 1873, p. 242, et 1874, p. 158; Cole, *Memorandum*, p. 1, note; Cunningham, *Arch. Survey Rep.*, V, préface; V. Smith, *J. A. S. B.*, LVIII, 1, 1889, p. 120; W. Simpson, *J. R. I. B. A.*, 1893-1894, p. 95.

[4] *Panjab Gov. Gazette*, *Suppl.*, 6 août 1873 : *Report on the exploration of Buddhist ruins at Takht-i-Bahai, Yùsufzai, during the months of January, February, March and April 1871, by a detachment of the Bengal Sappers and Miners from Pêshawar, under the command of Sergeant F. H. Wilcher, R. E.*, p. 528-532.

[5] *Panjab Gov. Gazette, Suppl.*, 12 févr. 1874 : *Report on the exploration of the Buddhist ruins at Jamâl-Gaṛhî during the months of March and April 1873, by the 8th company, Sappers and Miners, under the command of Lieutenant C. A. Crompton, R. E.*, p. 1-7 (avec plans et croquis).

IMPRIMERIE NATIONALE.

Pêshawar[1]. De leur côté, la 9e compagnie et le lieutenant S. Grant se chargeaient des ruines de Kharkai (fig. 67), déjà entamées en 1851 par le lieutenant Lumsden et d'où quelques fonctionnaires et Cunningham lui-même s'étaient depuis procuré de nombreuses sculptures[2]. Elle trouva encore quelques jours à consacrer à Tarêli, au nord du gros bourg de Sawal-Ḍhêr, lequel passe pour avoir fourni au Dr Bellew quelques-unes des plus belles pièces du Musée de Lahore[3]. Mais c'est seulement les trouvailles antérieures à l'été de 1873, «provenant pour les neuf dixièmes de Jamâl-Gaṛhî», que Cunningham a réunies dans sa *List of sculptures from Yûsufzai*, laquelle ne contient pas moins de 165 numéros[4].

Survint la double expédition de Kâboul (1878-1880); M. J.-D. Beglar, assistant de Cunningham[5], profita de l'occupation de la passe du Khaïber par les armes anglaises pour déblayer en janvier 1879 les restes d'un sanctuaire bouddhique découvert près d'Ali-Masjid (fig. 2), tandis que, de son côté, M. W. Simpson fouillait le «tope» d'Ahin-Posh[6]. La guerre terminée, le Gouvernement du Penjâb sanctionna de nouveau à la fin de 1881 — apparemment sur l'initiative du major H. Cole, qui venait d'être nommé «conservateur des anciens monuments de l'Inde» —

(1) *Panjab Gov. Gazette, Suppl.*, 18 nov. 1875 : *Report on the explorations at mound Shâh-jî-kî-Ḍhêri, near Pêshawar, by a detachment of the Sappers and Miners under the command of the late Lieutenant C. A. Crompton, R. E.*, et *Report by Lieutenant P. Haslett, R. E., on the explorations at Takkâl, near Pêshawar, during April and May 1875, by the 4th and 8th companies, Sappers and Miners, under the command of the late Lieutenant C. A. Crompton, R. E.*, p. 717 et 719 (avec croquis); cf. *ibid., Suppl.*, 30 mars 1876, p. 238-239.

(2) *Panjab Gov. Gazette, Suppl.*, juin 1874 : *Report on the exploration of the Buddhist ruins near Kharkai during the months of March and April 1874 by the 9th company, Sappers and Miners, under the command of Lieutenant Skene Grant, R. E.*, p. 439 (manque dans l'exemplaire de l'*India Office Library*). Cf. *Arch. Survey Rep.*, V, p. 53-54, et Cole, *Memorandum*, p. 1, note.

(3) *Arch Survey Rep.*, V, p. 55. Vue de Tarêli dans *Tour du Monde*, 1899, p. 479.

(4) *Arch. Survey Rep.*, V, *Appendice B*, p. 197.

(5) *Arch. Survey Rep.*, XIV, 1882, préface, et Cole, *First Report, App. II*, III. p. LXVI.

(6) Cf. plus haut, p. 7, n. 2, et plus bas, p. 76, n. 1.



FIG. 2. — RUINES DE *STŪPA* DÉBLAYÉES PRÈS D'ALI-MASJID (cf. fig. 81).
D'après une phot. de M. J.-D. BEGLAR au Musée de Calcutta. — Gravure extraite du *Tour du Monde*, 1899.

« l'emploi de compagnies de sapeurs indigènes commandées par un officier européen, pour faire des recherches archéologiques dans le district de Pêshawar ». Cunningham en traça le programme et l'un de ses assistants, M. W. Garrick, fut envoyé sur les lieux. Il ne semble pas que cette campagne de 1882 ait donné de grands résultats. La 4e compagnie, sous les ordres du lieutenant Martin, ne fit qu'effleurer les ruines de Chârsadda; et la 10e compagnie, partie seulement vers la fin de mars 1882 sous les ordres du lieutenant Maxwell, travailla un mois, sans grand profit, sur la colline de Karamâr[1]. Quant à M. Garrick, il commença un peu partout, à Chârsadda, à Tarêli, à Shâhbâz-Gaṛhî, à Takkâl, des excavations qu'il ne poussa nulle part, et qui, à en juger par ce qu'il en dit, furent pires qu'inutiles[2].

Un nouvel essai, celui-ci plus heureux, fut tenté en 1883, toujours sur les indications et même la lointaine direction du major Cole[3]. On s'attaqua — non plus *manu militari;* cette fois, ce furent les villages qui fournirent la main-d'œuvre — aux nombreux couvents cachés dans chaque repli de montagne entre Kharkai et Kaçmîr-Smats. La charge des fouilles fut surtout confiée au *jemadâr* Kaleh-Khân, qui avait déjà eu l'occasion de faire son apprentissage d'archéologue, pendant la dernière guerre afghane,

(1) *Report on Buddhist explorations in the Pêshawar district by the 10th company, Sappers and Miners, under the command of lieutenant* C. MAXWELL, *R. E., during April 1882*, Lahore, 1882. M. Ph. Vogel a eu l'obligeance de nous donner communication de cet opuscule qui manque à l'*India Office Library*. Des fouilles furent opérées à Kotki, près d'Ouriya, et dans le voisinage des villages de Tajâ, Chârgoul et Râna-Galiara : les premières seules furent fructueuses; le résultat en fut expédié au Musée de Lahore.

(2) *Arch. Survey Rep.*, XIX, 1895, p. 91-137. Pour la destruction d'un des derniers *stûpa* du Kaçmîr (encore figuré dans H. COLE, *Ill. of ancient buildings in Kachmir*, Londres, 1869, n° 36) par le même soi-disant archéologue, voir M.-A. STEIN, trad. de la *Râjataraṅgiṇî*, I, p. 140, note.

(3) H. COLE, *Memorandum on ancient Monuments in Eusofzai* (sic), *with a description of the explorations undertaken from the 4th February to the 16th April 1883, and suggestions for the disposal of the sculptures*, Simla, 1883. Cf. *Second Report of the Curator of ancient Monuments in India, for the year 1882-1883*, *App. I*, et *Third Report... for the year 1883-1884*, p. 22, et *App. I, S* et *T*.

aux dépens des *stûpa* de Jellalabâd. On ne saurait blâmer la façon dont le brave subalterne indigène exécuta sa consigne. Si les bâtiments sont mal déblayés et les plans fort rudimentaires, du moins la moisson de sculptures fut des plus abondantes. Le couvent de Sanghao en fournit à lui seul 134, et celui de Koi-Tangai, près de Miyân-Khân, plus de 300. Le «monastère supérieur» et le «monastère inférieur» de Nathou[1] en livrèrent chacun 79, sans compter les pièces de stuc. En somme 503 statues et bas-reliefs sortirent de quatre misérables emplacements, qui tous ensemble tiendraient à l'aise dans un carré de quarante mètres de côté. Quelques coups de pioche donnés deci, delà, dans d'autres sites du voisinage, Mala-Tangai, Mîr-Jahan, Babouzai, portèrent le nombre total à plus de 700 : et l'exploration de ce canton est loin d'être achevée. Il faut s'applaudir qu'on ait eu l'idée de marquer tous ces morceaux de la lettre initiale du lieu de leur trouvaille : c'est ainsi l'une des rares collections dont l'origine exacte soit encore aujourd'hui connue.

Elle partage, il va sans dire, ce mérite avec celle que le colonel Deane tira en 1889 d'un coin du ravin non moins insignifiant et aride de Sikri ou Shikar-Tangai (le Val de la chasse). Ces fouilles méritent une place à part, non seulement à cause des chefs-d'œuvre qui se trouvent au nombre des quelque 400 sculptures recueillies, mais aussi en raison de la méthode avec laquelle elles furent dirigées[2] et qui nous vaut de posséder au milieu de la galerie archéologique de Lahore une base ronde de *stûpa* dans son état original (fig. 73). Une chance du même genre et non moins

[1] Pour des vues de Kaçmîr-Smats, Sanghao et Nathou, voir *Tour du Monde*, 1899, p. 483, 485, 486, 487 et 489. Notons en passant que les noms des deux couvents de Nathou leur viennent de leur position respective, en amont ou en aval, par rapport au ruisseau qui coule dans le ravin les jours de grande pluie; en fait, le «lower monastery» est situé sur le versant de la colline à une altitude bien supérieure à celle de l'«upper one».

[2] *Memorandum by Capt. H. A. Deane, assistant commissioner, Mardân, on excavations at Sikri, Yûsufzai*, Panjab Gov. Press, Lahore, 21 déc. 1889 (les plans manquent). Cf. *J. A.*, VIIIe série, XV, 1890, p. 139 et suiv., et Xe série, II, 1903, p. 185 et suiv. Il est juste d'ajouter

méritée échut encore au colonel Deane, quand, de concert avec M. Stuart Waterfield, il découvrit près de Gandhairi, également *in situ* et enfouie sous quelques pieds de terre, une autre petite base carrée à peu près intacte : divers fragments, et notamment les débris du pinacle de parasols qui gisaient à côté, ont permis de tenter une reconstruction de cet édicule[1], qui, après avoir décoré le jardin de la maison du magistrat à Pêshawar, orne à présent le vestibule du Musée de Calcutta (fig. 72).

Les fonctions de *political officer* près l'expédition du Chitrâl, puis en Swât et Dîr devaient encore permettre au colonel Deane de rendre d'autres services signalés à l'archéologie[2]. Le moindre ne fut pas de diriger et parfois de contenir l'ardeur de néophytes dont tous les officiers du corps d'occupation s'étaient soudain sentis transportés à la vue des nombreuses ruines de l'Udyâna. Grâce à son influence et au zèle également désintéressé du major F. Maisey, commandant du poste de Dargai, une part du butin artistique recueilli sur les deux versants des montagnes du Swât fut réservée aux collections publiques. C'est surtout, comme nous verrons, le Musée de Calcutta qui en a profité — non, à ce que dit l'histoire, sans que le gouvernement du Penjâb en ait éprouvé sur le moment quelque dépit. Le forcement de la passe du Malakand est d'avril 1895; dès l'automne suivant, le Dr L. Waddell et M. A.-E. Caddy furent tour à tour députés par Sir Charles Elliot, lieutenant-gouverneur du Bengale, pour prendre livraison des sculptures rassemblées à cette intention. Au printemps de 1896, sous les auspices du colonel Reid, commandant le poste de Chak-

qu'avant de débuter ainsi par un coup de maître, l'archéologue improvisé avait eu l'occasion de conférer avec M. J. Burgess, alors directeur général de l'Archæological Survey of India, sur la méthode à suivre dans ce genre d'explorations.

[1] Cf. *J. R. A. S.*, 1896, p. 668.

[2] Pour ses travaux d'exploration et d'identification, voir plus haut, p. 19; à noter encore la recherche des inscriptions, en partie énigmatiques, qu'il a proposées à la sagacité du monde savant (*J. A.*, IXe série, IV, 1894, p. 332 et 504, et VI, 1895, p. 379-380; *J. A. S. B.*, 1898; *J. R. A. S.*, 1899, et cf. 1903, p. 238 et suiv.; *Sitzungberichte der K. P. Akademie der Wissensch.*, Berlin, 14 févr. 1901, etc.).

darra, M. A.-E. Caddy déblaya en outre avec autant de soin que de fruit, dans la passe de Shâhkot, la base du *stûpa* de Loriyân-Tangai (fig. 3-5). C'est la dernière exploration officielle en date avant celle, dont nous avons déjà parlé, de M. A. Stein au Bounêr (1898); et avec elles se termine, pour ce qui est du dernier siècle, la maigre liste que nous avons essayé d'en dresser. Il va de soi que celle des trouvailles et des acquisitions privées serait singulièrement plus longue, s'il n'était tout à fait exceptionnel que ces dernières prissent le chemin de quelque musée ou fissent seulement l'objet d'une publication[1].

§ III. Collections et recueils.

Nous en avons assez dit pour qu'on conçoive aisément que nombre de sculptures gréco-bouddhiques sont actuellement entre les mains de simples particuliers, tant dans l'Inde qu'en Europe. C'est là un fait bien connu sur la frontière afghane et une opinion partagée de tous ceux qui se sont occupés de la question[2]. Il est assurément fort regrettable qu'une part minime de ces œuvres d'art soit seule échue aux musées; du moins, il n'y a pas lieu de regretter qu'elles n'aient pas été laissées sur place. Puisqu'on avait tant fait que de les déblayer, il ne restait, surtout aux débuts, d'autre moyen de les conserver que de les mettre, aussitôt découvertes, hors de la portée des villageois musulmans. La plupart trouvèrent ainsi un premier asile entre des piquets de tente ou sous une véranda de *bungalow* en attendant d'avoir les honneurs

[1] Nous ne trouvons guère à citer ici, pour le premier cas, que le don fait au musée de Calcutta par M. J. G. Delmerick, de têtes en mortier de chaux trouvées près de Pêshawar (*Proc. A. S. B.*, 1870, p. 217), et, pour le second, que la publication dans le *J. R. A. S.*, 1899, p. 422, avec planches (ou *J. I. A. I.*, 1900, p. 80, fig. 15 et 16, et cf. enfin nos figures 195 et 222) de deux bas-reliefs trouvés, en décembre 1897, dans les réserves encore inépuisées de Takht-i-Bahai: mais cf. plus bas, p. 28 et 30, d'autres exemples de prêts et de donations.

[2] Cf. V. Smith, *J. A. S. B.*, LXVIII, part 1, 1889, p. 114; J. Burgess, *J. I. A. I.*, 1898, p. 24, et *Buddhist Art in India*, préface, etc.

de quelque galerie privée ou publique. Malheureusement, si l'on pourvut ainsi à leur sûreté, on ne songea le plus souvent à prendre aucune note non seulement de leurs positions respectives, mais même de l'endroit où elles avaient revu le jour. On devine le tort aujourd'hui causé à nos études par le désordre de ces acquisitions accumulées de toutes mains ou dispersées au hasard des caprices individuels, sans qu'on ait presque jamais eu soin d'en établir et d'y joindre un procès-verbal d'origine. De celles mêmes qui sont venues grossir le contingent des musées, seule une infime minorité possède, pour ainsi parler, un état civil; et, par suite, il nous faut d'avance renoncer à en posséder jamais un catalogue qui soit pleinement satisfaisant. Nous nous bornerons ici à donner un aperçu de la composition des principales collections, tant indiennes qu'européennes.

Musée de Calcutta. — L'«Indian» ou «Imperial Museum», comme il est de mode de l'appeler, possède la plus ancienne statue gréco-bouddhique dont il soit question dans l'indianisme. Découverte près de Kâboul, en novembre 1833, par le Dr Gerard, elle fut offerte le 6 août suivant à la Société asiatique du Bengale, dont la collection a formé, comme on sait, le noyau du musée fondé en 1866. Aux quelques objets ainsi transférés se sont ajoutés d'autres dons faits par des particuliers; mais l'apport de beaucoup le plus considérable fut celui de l'Archæological Survey, à la suite de ses heureuses campagnes de fouilles de 1872-1873. Numérotées *G(andhâra)*. *1* à *G*. *177*, ces dernières sculptures, provenant pour la plupart de Jamâl-Gaṛhî, ont fait l'objet, en 1883, d'un catalogue dressé avec beaucoup de soin par un naturaliste, le Dr J. Anderson[1]. Jointes aux numéros *K(âboul)*. *1*, *H(azâra)*. *1-2*, et *P(êshawar)*. *1-19*, elles constituent ce que l'on peut appeler l'ancien fonds.

[1] J. Anderson, *Catalogue and Handbook of the archæological collections in the Indian Museum*, Part 1, p. 198-261 (Calcutta, 1883).

Postérieurement à l'apparition du catalogue, ce fonds a reçu trois additions des plus notables. La première consiste en une part du produit des fouilles engagées en 1883 par le major Cole, soit une centaine de sculptures provenant surtout de Koi-Tangai et du monastère supérieur de Nathou [1]. La seconde comprend la collection rapportée par M. A.-E. Caddy de sa première mission sur la frontière du Nord-Ouest en octobre-novembre 1895; il faut y

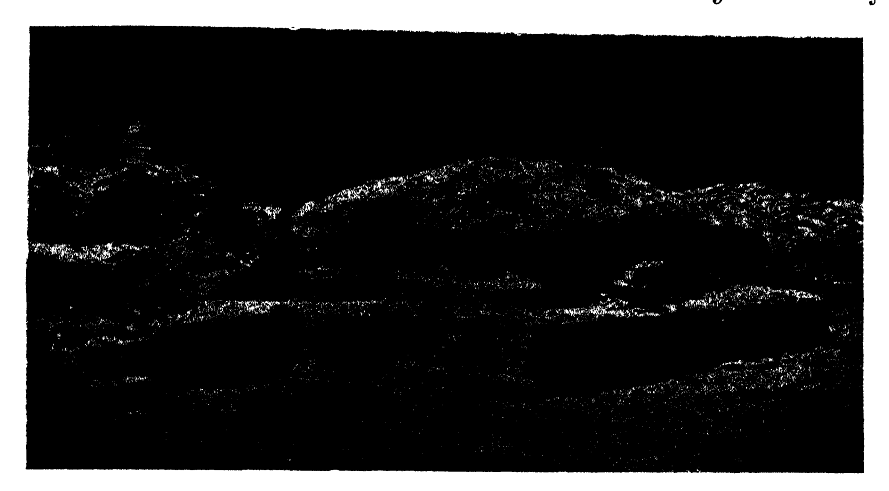


FIG. 3. — BASE DÉBLAYÉE DU *STÛPA* DE LORIYÀN-TANGAI (cf. fig. 4).
D'après une photographie de M. A.-E. CADDY, au Musée de Calcutta.

distinguer, outre le petit *stûpa* de Gandhairi, don du colonel Deane et de M. S. Waterfield, deux lots de sculptures réunis l'un dans la vallée du Swât par le colonel Deane, l'autre aux environs de Dargai par le major Maisey [2]. Enfin les importants résultats des fouilles de M. A.-E. Caddy à Loriyân-Tangai ont tous été réservés à Calcutta [3].

[1] Cf. plus haut, p. 21. Pour le plan plus ou moins judicieux de distribution des trouvailles entre les divers musées de Calcutta, Lahore, Madras, Bombay et Rangoun, voir *Third Report*, p. 22, et *App. S.*, p. CXIV: mais ce plan n'a pas été rigoureusement suivi.

[2] Cf. plus haut, p. 22. Nous avons pu examiner et photographier en partie ces sculptures, au déballage desquelles nous avons assisté, en janvier 1896, sous un hangar provisoire attenant au Musée de Calcutta.

[3] Nous avons encore pu, dès mars 1897, examiner les principales pièces dans les magasins du Musée de Calcutta: mais les conditions d'éclairage étaient si mauvaises que nous nous sommes surtout

Musée de Lahore. — Un tel accroissement permet, dès à présent, à l'Imperial Museum de le disputer pour la richesse en ce genre d'antiquités avec le Musée de Lahore, si même il ne fait pas perdre à ce dernier la suprématie qu'il devait à sa proximité des lieux de fouilles. La vieille collection provinciale, héritière du Musée de Pêshawar[1] et rendez-vous naturel de toutes les sculptures dont il était fait hommage au gouvernement de Penjâb par ses divers fonctionnaires, continue d'ailleurs à présenter le plus vif intérêt[2]. Il est fort à souhaiter que nous en possédions quelque jour un catalogue qui débrouille, autant que faire se peut, la masse confuse de ces documents; mais nulle part ne se fait mieux sentir le défaut de tout renseignement précis sur l'origine de la plupart des sculptures.

C'est à peine si nous pouvons tout d'abord discerner un vieux fonds, composé d'un millier de spécimens, dont les principaux ont été décrits par Cunningham dans une liste imprimée[3]. Il en a retenu, sur le nombre, environ une centaine, dont les numéros vont de 1 à 941; mais il mentionne à peine l'endroit de la découverte pour deux ou trois d'entre eux. Les archives manuscrites du Musée ne sont qu'en de rares occasions plus explicites. Incidemment, quelques actes de naissance sont fournis par l'article de Löwenthal dans le *Journal de la Société asiatique de Bengale* (1863). Pour le restant, il faut nous contenter de savoir qu'il est originaire du «pays des Yoûsoufzais».

servi pour cette partie de la collection des photographies prises par M. A.-E. Caddy.

[1] Depuis la constitution de la nouvelle «North-West Frontier Province», dont le chef-lieu est à Pêshawar, il est question de rétablir ce musée local.

[2] Nous l'avons trouvée (1896-1897) transportée dans la vaste salle qui lui a été affectée dans les bâtiments du nouveau musée et en voie d'arrangement sous l'intelligente direction de M. F.-H. Andrews (cf. *Civil and Military Gazette*, Lahore, 5 août 1897).

[3] *Descriptive List of the principal Buddhist sculptures in the Lahor Museum* (sans date); cette liste ne doit pas être confondue avec la *Descriptive List of selected Buddhist sculptures in the Lahor central Museum* (*Panjab Gov. Gazette, Supplement*, 27 juillet 1873), par le même, où ne sont énumérés que 50 spécimens,

Lahore eut aussi sa part des libéralités du major Cole[1] : quarante-trois caisses lui furent allouées (1884). Leur contenu, provenant en majeure partie de Sanghao et de Nathou, est numéroté d'environ 1030 à 1230. Puis intervient une lacune volontaire dans le dénombrement; il ne reprend qu'à partir de 2,000 pour mieux mettre à part les 400 sculptures, ou environ, qui forment le groupe de Sikri (1889). Au total, on ne compte pas moins de 1,700 morceaux divers, pour la plupart fragmentaires; il faut signaler en plus les moulages exécutés au passage par M. F.-H. Andrews d'après une partie de la première collection Caddy (nov. 1895).

Autres collections indiennes. — Il va de soi que, si, pour l'étude de l'art du Gandhâra, les deux Musées de Lahore et de Calcutta rivalisent ensemble, ils sont eux-mêmes sans rivaux. C'est tout juste si le Musée de Lakhnau contient quelques spécimens de pur style gréco-bouddhique noyés parmi les importantes découvertes de Mathurâ. Au Musée de Delhi nous avons trouvé, outre quatre statues dont une de femme, quelques têtes de pierre ou de chaux et une vingtaine de fragments de bas-reliefs. D'autres morceaux se sont quelque peu égarés, par les soins du major Cole, au nombre de 80 à Bombay, de 130 à Madras et de 21 à Rangoun; les premiers proviennent en majorité de Babouzai et de Mîr-Jahan, les seconds de Mala-Tangai, près de Miyân-Khân, et les derniers de Chinglai, près de Sanghao. Mais aucune de ces collections ne vaut, à beaucoup près, celle du *Queen's own Corps of Guides* à Mardân. Plusieurs des six statues adossées aux murailles ou des vingt-six bas-reliefs encastrés dans la cheminée nouvelle du mess[2] comptent

ni la *Descriptive List of [233] photographic negatives of Buddhist sculptures in the Lahor Central Museum*, par J. L. Kipling, Lahore, 16 novembre 1889. Sur le travail de préparation d'un certain nombre de moulages d'après ces mêmes sculptures, cf. J.-L. Kipling, *Report on the Lahor Central Museum*, dans *Panjab Gov. Gaz., Suppl.*, 21 juin 1877.

[1] H. Cole, *Third Report*, p. 22, et *App. S*, p. cxliv.

[2] On trouvera une photographie de cette cheminée dans le *Tour du Monde*, 1899, p. 541 (ou édit. à part, fig. 9), et

assurément parmi les chef-d'œuvres de l'école du Gandhâra. Trois ou quatre notamment de ces derniers, qui passent pour avoir été achetés à un homme du Bounêr, sont de pures merveilles de finesse et de goût; les autres proviennent de fouilles faites « quelque part dans le district » par les amateurs du régiment.

Collections anglaises. — Si nous continuons à présent nos recherches en dehors de l'Inde, nous serons étonnés de la pauvreté des musées là même où l'on s'attendait à les trouver le mieux pourvus, à savoir en Angleterre. Cela tient à plusieurs raisons. Tout d'abord la première collection qui y avait été apportée a été détruite, comme nous avons dit plus haut, dans l'incendie du Crystal Palace (1866). Une autre, plus importante et composée par Cunningham de morceaux de choix, périt en 1885, au large de Ceylan, dans le naufrage de l'*Indus*. Mais surtout les nombreux envois faits en Angleterre s'éparpillent dans des maisons particulières. La plupart même des objets du Gandhâra exposés à l'Indian Museum de Kensington (Londres), si l'on excepte vingt-quatre sculptures sur pierre et une cinquantaine de moulages, ne lui sont que temporairement prêtés; il en résulte, ainsi que nous avons pu le constater, que leur nombre et leur nature sont des plus variables. Les vitrines 58 à 76 de la salle Asiatique du British Museum (North Gallery, Room III) sont surtout meublées par des dons de Fergusson, Cunningham, W. Franks, etc., auxquels sont venus s'ajouter, outre certaines acquisitions, ceux du colonel Deane (provenant de Kafirkot, Swât, 1899) et de M. S. Waterfield (1902). Une quinzaine d'échantillons se rencontrent encore à l'Université d'Édinbourg et une demi-douzaine d'autres ont été acquis

cf. ici même les figures 131, 151-152 et 155-156, dont il y a lieu, à notre avis, de rapprocher les figures 162 et 276, apparemment demeurées entre des mains privées, et les figures 22 et 179, qui sont parvenues au British Museum. Pour la plupart de ces bas-reliefs, nous nous sommes servi encore des clichés de M. A.-E. Caddy, qui a pu les photographier avant qu'ils ne fussent dispersés ou engagés dans la maçonnerie de ladite cheminée artistique.

par le Fitz William Museum de Cambridge. Les galeries privées, si elles étaient toutes accessibles, fourniraient un contingent autrement considérable et non moins intéressant. Que ce ne soit pas là une affirmation en l'air, on l'a pu voir tout dernièrement quand M. J. Burgess a obtenu de la générosité éclairée de M. Dames et du colonel Mainwaring l'autorisation de faire photographier leurs richesses; chacune des deux séries de photographies nous montre une cinquantaine de morceaux divers, représentant pour la plupart des motifs déjà connus, mais parfois avec de très curieuses

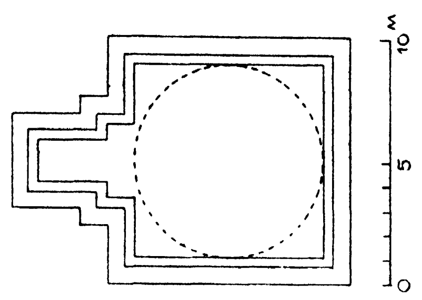


Fig. 4. — Plan du précédent (cf. fig. 3).

variantes (cf. fig. 158 et 284). Nous pouvons ajouter que la collection de M. Dames est conservée à Enfield et celle du colonel Mainwaring à Upwey[1]. Quant à celle, jadis très libéralement ouverte, de feu le Dr Leitner à Woking, elle vient de passer, originaux et moulages, au Musée d'Ethnographie de Berlin[2].

Collections continentales. — Si nous traversons le détroit à sa suite, nous constatons que, pour user de l'euphémisme anglais, un certain nombre de sculptures du Gandhâra ont ainsi «trouvé le

[1] Sur cette dernière, voir d'ailleurs *The Gandhâra Sculptures, a Symposium*, by lieut.-col. F. G. L. Mainwaring, Dr J. Burgess, H. Colley March, prof. Kakasu Okakura, dans *Proceedings*, Dorset Natural History and Antiquarian Field Club, XXXIV, p. 93, Dorchester, 1903 (avec une planche). M. J. Burgess a eu la bonté de nous donner communication de cette plaquette et de ces photographies.

[2] Le catalogue imprimé (*A short Catalogue of the contents of the Leitner Museum at Woking, with illustrations*, Woking, 1902) énumère, sous la rubrique «Sculptures gréco-bouddhiques et indo-bactriennes», non moins de 387 spécimens, sans compter une centaine d'autres dont il existe une liste lithographiée.

chemin » des musées de Paris, de Berlin et de Vienne. Le Musée d'Art et d'Industrie de cette dernière capitale se serait procuré les spécimens qu'il en possède par l'intermédiaire du Dr Leitner; une liste en a été publiée[1]. Des 63 numéros dont se contentait, avant sa récente acquisition, le Musée d'Ethnographie de Berlin, M. A. Grünwedel a également donné un excellent catalogue et de nombreuses reproductions[2]; les neuf premiers seraient originaires de Takht-î-Bahai et les autres du Swât; il faut y ajouter quinze moulages. Le Louvre compte 108 sculptures originales. Neuf lui ont été données par le prince de Sleswig-Holstein, comte de Noër; leur provenance exacte n'est pas connue. Le reste — à savoir, d'une part, huit statues ou statuettes, douze fragments de statues et cinquante-deux bas-reliefs en pierre, et, d'autre part, vingt-sept têtes ou bustes en mortier de chaux — lui a été attribué par l'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres, à la suite de notre mission dans l'Inde[3]. La plupart ont été ramassés sur d'anciens terrains de fouilles abandonnés, notamment à Shâhbâz-Garhî et dans la vallée du Swât. Ils ont fait l'objet, dans les *Monuments et Mémoires*, d'une étude accompagnée de reproductions photographiques[4].

Recueils. — Ceci nous amène à nous demander si le travailleur européen peut du moins suppléer par de bons albums de planches, représentant les sculptures restées dans l'Inde, à la pauvreté des musées d'Angleterre et du continent. Il n'y aurait pas beaucoup d'illusions

(1) *Alt- und Neuindische Kunstgegenstände aus Prof. Leitner's jüngster Sammlung*, K. k. österr. Museum für Kunst und Industrie, Wien, 1883. Nous devons à l'obligeance de M. Grünwedel la communication de cet opuscule qui décrit brièvement 27 sculptures originales et 87 moulages pour la plupart exécutés d'après les monuments conservés à Lahore.

(2) A. Grünwedel, *Buddhistische Kunst in Indien*, 2e éd., Berlin, 1900 (Anhang III, p. 198).

(3) *Comptes rendus de l'Académie des inscriptions et belles-lettres*, séance du 22 avril 1898. Cf. *Nouvelles archives des missions scientifiques et littéraires*, t. IX, Paris, 1898, p. 551.

(4) *Sculptures gréco-bouddhiques* (*Musée du Louvre*), dans *Monuments et mémoires publiés par l'Académie des inscriptions et belles-lettres* (fondation Eugène Piot), t. VII, Paris, 1900, avec 2 planches héliogravées et 9 figures dans le texte. Le catalogue de la collection a été dressé.

à se faire sur ce point. Tout d'abord, la liste de ces publications est fort courte. La première en date est celle des trente héliogravures que le major Cole a consacrées au produit de ses fouilles[1], et dont les plus intéressantes ont été depuis rééditées par M. J. Burgess. C'est encore à ce dernier que nous devons les deux plus importants recueils[2]. Malheureusement la plupart des photographies de l'Inde sont parvenues en Europe sans être accompagnées des renseignements les plus indispensables sur le lieu de conservation et les dimensions respectives des sculptures qu'elles représentent; M. Burgess n'a pu que les éditer dans les conditions où lui-même les avait reçues. Si grand que soit le service ainsi rendu par lui à nos études, il ne saurait donc dispenser de l'examen direct des monuments, ni même de la quasi-exploration des musées. Comment deviner autrement que presque toutes les intéressantes scènes reproduites, par exemple, sur les planches 79, 80, 88, 95, 99, 101, 102 et 146-150 des *Ancient Monuments of India*[3] sont visibles et mesurables à Calcutta? Ou encore comment débrouiller la provenance si mêlée des trente-huit figures qui illustrent le n° 69 du *Journal of Indian Art and Industry*[4]? Enfin l'on ne tirerait pas un

[1] H. Cole, *Græco-Buddhist sculptures from Yûsufzai*, 1885. Dix-sept de ces planches ont passé dans les *A. M. I.* (pl. 89, 93, 100 et 112-125) et deux dans le *J. I. A. I.*, 1898 (pl. 20-21). Cf. la note suivante.

[2] J. Burgess, *The ancient monuments, temples and sculptures of India.* Part 1, *The earliest monuments,* Londres, Griggs, 1897; les planches 69 à 151 sont consacrées à l'art gréco-bouddhique. — *The Gandhâra sculptures*, dans le *Journal of Indian Art and Industry,* vol. VIII, n°s 62-63, avril et juill. 1898, avec 25 planches, et n° 69, janv. 1900, avec 28 illustrations dans le texte.

[3] Les 83 planches gréco-bouddhiques que contient l'album des *A. M. I.* se décomposent ainsi : *a.* 17, d'après celles de Cole (cf. l'avant-dernière note); *b.* 28, d'après des photographies conservées à Calcutta et à l'India Office, à Londres (cf. *List of photographic negatives of ancient buildings and antiquities in the Imperial Museum,* Calcutta, 1890) : ce sont les planches 69, 76-80, 82-84, 88, 92, 95, 98-99, 101-108 et 146-151 : *c.* 33, d'après des photographies de Lahore (cf. *List of* [*233*] *photographic negatives of Buddhist sculptures in the Lahor Central Museum*, 1889) : ce sont les planches 70, 81, 85-87, 90-91, 94, 96-97, 109-111, 126-145; *d.* 5, d'après des photographies de Berlin (71-75).

[4] Les originaux de ces 38 figures sont ainsi répartis : *a.* Collection des Guides à Mardân, 5-8, 31-32; *b.* Calcutta, 1, 4, 9, 11-12, 22-23, 25-27, 29, 34-38;

meilleur parti des quelques reproductions isolées qu'il est loisible de signaler[1].

§ IV. Critique des documents.

Pour nous résumer, l'étudiant de l'art gréco-bouddhique a tout au plus à sa disposition la valeur de 120 ou 130 planches in-4°, d'un usage difficile, et environ 3,500 morceaux de sculptures pour la plupart restés dans l'Inde et, par suite, d'un accès plus difficile encore. Répétons que ces fragments proviennent de vingt endroits divers, sans que le plus souvent aucune mention ait été conservée, non seulement de la disposition spéciale, mais du nom même des lieux où ils ont été retrouvés. La question est de savoir quel usage il est possible de faire d'un nombre relativement aussi restreint de documents aussi disparates. Sera-t-il même permis de fonder sur ces débris en quelque sorte dépareillés aucune conception d'ensemble? Il ne suffit pas de le croire : il faut encore dire pourquoi nous le croyons.

Leur origine. — Il est trop vrai que la provenance de ces sculptures, en gros suffisamment connue, est incertaine dans le détail. Par suite, à défaut d'un classement chronologique qui se heurte, comme nous verrons, à bien des obstacles, nous n'avons même pas la ressource de les grouper par localités. Cela est assurément fort regrettable : mais il ne faut pas non plus s'exagérer le bénéfice

c. Lahore, 13-14; *d.* British Museum, 3, 10, 30; *e.* Cambridge, 28 : *f.* Collections privées, 2, 15-16, 24, 33; *g.* Les figures 17 à 21 sont des reproductions de motifs d'Ajaṇṭâ.

[1] Rappelons ou prévenons qu'on en trouvera encore dans le *J. A.*, 1890 et 1903; *J. A. S. B.*, 1852 et 1889; *J. R. A. S.*, 1899; *J. R. I. B. A.*, notamment 3e série, t. I, 1893-1894; *Tour du Monde*, 1899; *Globus*, mars 1899 et janvier 1902; Dr Lebon, *Les Monuments de l'Inde*, Paris, 1893; J. Burgess, *Buddhist Stûpas of Amarâvati and Jaggayyapeṭa*, etc. Enfin M. F.-W. Thomas nous a révélé l'existence à la bibliothèque de l'India Office, à Londres, d'épreuves photographiques d'après la plupart des clichés énumérés dans la *List of photographic negatives of indian antiquities in the collection of the Indian Museum, with which is incorporated the List of similar negatives in the possession of the India Office*, Calcutta, 1900 (cf. p. 31, n. 3).



Fig. 5. — Statues provenant de Loriyân-Tangai (cf. fig. 3).

Vue du dépôt des fouilles dans le camp retranché, au pied du fort de Chakdarra.

D'après une phot. de M. A.-E. Caddy, au Musée de Calcutta. — Gravure extraite du *Tour du Monde*, 1899.

qu'on pourrait retirer de cette distribution purement géographique, au moins dans l'état actuel de nos connaissances. N'oublions pas que l'interprétation de ces monuments n'est pas encore achevée : or il n'est pas, à notre avis, de tâche plus urgente; et, pour la mener à bien, la comparaison des éléments constituants de cet art, indépendamment de toute localisation spéciale, nous paraît seule de mise. Là même où les groupes locaux existent, notre premier soin va être de n'en pas tenir compte, pour nous occuper avant tout de rapprocher les spécimens qui présentent des caractères communs. Ce principe de classification, analogue à celui qui prévaut dans les sciences naturelles, est celui auquel nous devons d'abord avoir recours pour mettre un peu d'ordre au milieu de toute cette confusion anonyme. Durant cette phase provisoire de nos recherches, les ressemblances essentielles, portant sur les sujets et les formes, créent un lien assurément plus fort entre deux monuments qu'un simple rapprochement dans l'espace. Plus tard seulement, nous verrons à renouer les faisceaux épars et à reconstituer, dans la mesure du possible, quelques zones distinctes avec leur physionomie particulière, si tant est qu'elles en aient une.

Il est en effet permis de douter — et cette raison encore peut servir à diminuer nos platoniques regrets — de l'existence de n ances locales. Quand Cunningham veut nous donner une idée des sculptures de Kharkai, il écrit en toute ingénuité « qu'elles sont semblables à celles que l'on a trouvées partout ailleurs »[1]. C'est là le fait vulgaire sur lequel il serait prématuré de raffiner. Entre tous les fragments gréco-bouddhiques qui remplissent le Musée de Lahore, nous avons constaté de très grands écarts d'exécution, mais non de véritables distinctions de style. La contre-épreuve est aisée; même quand nous connaissons l'origine des sculptures, nous ne voyons rien de plus pareil aux bas-reliefs de Sanghao que ceux de Nathou, à moins que ce ne soient ceux de

[1] *Arch. Survey Rep.*, V, p. 54.

Miyân-Khân. Aussi n'a-t-on jamais prétendu jusqu'ici relever entre ces œuvres d'art autre chose que des différences dues au temps et non au lieu où travaillait l'artiste. La même réserve se recommande à tous ceux qui voudront bien se rappeler — et c'est ici que nous voulions en venir — que les divers sites fouillés, pour indépendants qu'ils soient, sont tous voisins les uns des autres, au point qu'on ne compte pas vingt lieues entre les plus éloignés. Le monotone aspect de ces œuvres s'explique, par suite, de lui-même : à quelques milles de distance, on ne peut s'attendre à trouver aux mêmes époques des procédés bien différents. Si l'on songe que toutes nos sculptures, à deux ou trois exceptions près, proviennent du district de Pêshawar ou de ses confins immédiats, on ne nous contestera plus le droit d'en tirer des conclusions valables pour ce qui est justement le Gandhâra.

Leur valeur documentaire. — Si l'aire restreinte des fouilles a eu un sens ses avantages, il faut reconnaître que, d'autre part, son étroitesse même prête le flanc à la critique. De quel droit en effet pouvons-nous appliquer à l'ensemble de l'école ce que nous aura appris l'examen hâtif et décousu de la région que les circonstances politiques ont rendue la première accessible? Cette objection s'aggrave encore si l'on se rappelle que, dans cette région même, tous les monuments jadis ruinés par la violence n'ont pas été explorés, du moins à fond; que, par suite, une grande partie des productions artistiques du Gandhâra dort encore sous la terre; et qu'enfin, de celles qui ont été remises au jour, une part seulement est à la disposition du public : en sorte que le dénombrement des documents sur lesquels doivent s'appuyer nos conclusions futures est, à n'en pas douter, imparfait.

C'est là un fait qu'il sera bon d'avoir toujours présent à l'esprit dans la suite de ce travail. Toutefois nous ne pensons pas qu'il soit pour cela à propos de le suspendre jusqu'à l'épuisement et la publication également problématiques des réserves de sculptures que

recèlent les tumuli de l'Afghanistan et les maisons de campagne d'Angleterre. La raison en est dans le caractère même de cet art qui semble, si l'on peut dire, n'être fait que de répliques. Nous verrons bientôt les statues se répartir entre deux types principaux, indéfiniment reproduits. Pour les bas-reliefs, nous dresserons de même une liste de sujets qui reparaissent perpétuellement et appartiennent tous soit à un cycle défini de légendes, soit à un répertoire décoratif borné. Le même caractère d'uniformité que nous avons déjà noté dans le style de l'école se retrouve ainsi dans le choix des motifs traités par elle. Aussi n'est-il pas téméraire de croire que les découvertes futures ne nous apprendront à ce point de vue rien qui soit tout à fait inattendu. C'est du moins ce que confirme l'expérience des dernières fouilles; celles de Loriyân-Tangai, par exemple, ne nous ont guère fourni que des variations plus ou moins heureuses sur des thèmes déjà connus. Ajoutons que la monotonie de ces répétitions se marque déjà dans le petit nombre des monuments édités. Si l'on feuillette les recueils énumérés plus haut[1] de Cole et de Burgess, on y voit revenir de page en page les mêmes figures et les mêmes scènes : encore s'agit-il là d'un choix de sculptures présentant un intérêt particulier. Que ceux qui redouteraient une disette de documents se rassurent donc : dans cette apparente pénurie, il y a place à bien du superflu, et un grand nombre de pièces ne sont que quantité négligeable. Il n'y aurait aucune exagération à prétendre qu'une centaine de reproductions bien classées peut donner une idée assez complète de l'art du Gandhâra.

Leur « mise en place ». — Si nos spécimens sont après tout dûment « représentatifs » et localisés avec une approximation suffisante, il reste un point sur lequel le hasard de leur origine continue à faire un tort grave à nos études : nous voulons parler de

[1] Voir p. 31, n. 1 et 2.

l'absence presque complète de notions sur leur emploi architectural et leur rôle décoratif dans l'ensemble. En fait, on n'a presque rien publié au sujet des édifices qu'ils ornaient. C'est à peine si nous trouvons là-dessus quelques données dans les rapports et les plans du lieutenant Crompton et du sergent Wilcher[1]. D'autre part, en dehors de la frise de Sikri et des deux petits *stûpa* de Loriyân-Tangai et de Gandhairi (fig. 71-73), nous ne possédons plus dans les musées que pièces et morceaux détachés. Çà et là un rapport précis de mesures, venant s'ajouter à des ressemblances techniques, peut servir à réunir deux ou trois fragments séparés sans merci, malgré l'écart de leurs numéros ou même l'éloignement de leurs musées respectifs[2]. Mais toute restauration théorique devient bientôt impossible devant ces débris épars, que le plus entier dédain pour les besoins de la recherche scientifique semble avoir pris plaisir à éparpiller ou à mélanger.

A cela nous ne savons pas de remède, si ce n'est, après avoir terminé la tournée des musées, d'entreprendre le pèlerinage des ruines et d'aller chercher sur les lieux mêmes des fouilles les renseignements que l'on n'a pas songé à nous donner ou que l'on nous a mesurés avec trop de parcimonie. C'est ce que, pour notre part, la mission dont nous avons été chargé nous a donné l'occasion de faire, et c'est par le résultat de cette enquête que nous commencerons notre contribution à l'étude de l'art du Gandhâra.

§ V. État de la question.

Auparavant, il n'est que juste de rendre hommage aux travaux des archéologues, nos prédécesseurs, et d'exposer à quel point le terrain a été déblayé et la voie frayée par ces pionniers de

[1] Voir les plans donnés fig. 64 et 65. Ce sont toujours ces mêmes plans qui ont déjà été empruntés et utilisés par Cunningham et Fergusson.

[2] Voir sur la figure 208 des spécimens de bases de petits *stûpa* ingénieusement reconstitués par M. F.-H. Andrews. Faisaient encore partie d'une même frise les figures 287 (Lahore) et 296 (Berlin), etc. Cf. p. 27, n. 2.

l'archéologie bouddhique. L'examen des sculptures et des photographies qu'ils ont eues à leur disposition, si décousue que soit d'ordinaire la façon dont les unes et les autres leur sont tombées entre les mains ou sous les yeux, leur a déjà permis d'avancer légitimement un certain nombre de conclusions. Nous en remettons à plus tard la discussion détaillée : mais, dès à présent, nous ne saurions mieux terminer cet essai de bibliographie raisonnée qu'en indiquant les résultats que l'on peut considérer comme acquis à la science au sujet du style, de la date et de l'interprétation de ces monuments.

Le style. — Le Dr Leitner semble avoir été le premier à forcer l'attention du public européen sur ce qu'il y a de plus intéressant pour lui dans ces sculptures, à savoir les traces d'influence hellénique qu'elles présentent. Maintenant que, devant l'évidence tangible des pierres, la « manière » classique de ces œuvres indiennes, si surprenant que le fait puisse d'abord paraître, est admise de tous, on s'étonne que jusqu'en 1875 elle ait pu être contestée[1]. Mais, cette même année, Cunningham se déclarait « entièrement d'accord sur ce point avec le Dr Leitner », et, l'année suivante, E. Curtius se rangeait à la même opinion[2]. C'était là un premier point établi. Toutefois l'histoire de l'art grec est longue. Il était besoin de préciser davantage le caractère de ces rapports, et d'y mettre, pour ainsi dire, la nuance. Constatons tout de suite que personne ne songea à établir le moindre rapprochement entre les œuvres du Gandhâra et celles de la grande période attique. Dès l'abord, c'est à l'art de la période hellénistique que l'on songea. Fergusson signalait même de curieuses analogies entre les bas-reliefs bouddhiques et les sarcophages chrétiens du Musée de Latran ou les ivoires du Bas-Empire[3]. Serrant de plus près ces

[1] *Numismatic Chronicle*, n. s., XV, p. 12, note.

[2] *Arch. Survey Rep.*, V, préface. — *Archæologische Zeitung*, XXIII, 1876, p. 90 et suiv.

[3] J. Fergusson, *History of Indian and Eastern Architecture*, p. 72-83 et 169-184, où ces questions sont incidemment traitées à propos des *stûpa* et des monastères bouddhiques du Nord-Ouest.

indications assez vagues, M. V. Smith insiste de son côté sur les indéniables ressemblances qu'ils présentent avec ceux que nous ont rendus les fouilles des Catacombes ; s'il n'en vient plus à parler, comme Fergusson, d'une influence «byzantine», il tient du moins pour que cette influence soit, non plus hellénique, mais «romaine»[1].

Ces ingénieuses remarques ont le mérite, qu'à notre avis elles garderont, d'avoir nettement mis en lumière le style «décadent» de l'école du Gandhâra. Ainsi elles ont fait faire à la question un pas de plus. Mais M. V. Smith nous excusera de ne pas le suivre jusqu'au bout dans les conclusions qu'il en tire. Il va en effet jusqu'à distinguer dans le nord-ouest de l'Inde une école indo-hellénique et une école indo-romaine, ou encore, comme il l'appelle, «romano-bouddhique», celle-ci étroitement localisée «dans les environs immédiats de Pèshawar» et «puisant directement son inspiration dans l'art romain». Or la question est de savoir s'il y a jamais eu un art qu'on puisse appeler «romain», sinon par abus de langage ; tout compte fait, ce que l'on a parfois désigné sous ce nom est en réalité la phase qui, dans l'évolution de l'art grec, coïncida avec le temps de la domination romaine. Sans doute, M. V. Smith ne l'ignore pas : mais il l'oublie trop. Que, dans les catacombes chrétiennes de la campagne de Rome et les couvents bouddhiques du Gandhâra, l'art hellénistique ait subi vers la même époque et pour les mêmes causes, bien qu'en des milieux différents, des modifications analogues, c'est ce que nous admettons volontiers. Mais les affinités que présentent les deux écoles ne prouvent pas le moins du monde qu'il y ait eu «emprunt direct» de l'une à l'autre : tout au plus rendent-elles plus vraisemblable l'hypothèse — sur laquelle nous aurons à revenir — qu'elles ont

[1] V.-A. Smith, *Græco-Roman influence on the civilization of ancient India*, *J. A. S. B.*, LVIII, part 1, n° 3, 1889. Voir notamment p. 164-166 (où M. V. Smith poursuit planche à planche ses comparaisons entre les recueils respectifs du major Cole et de Th. Roller, *Les catacombes de Rome*, 2 vol. in-folio, Paris), et encore p. 156-157 et 172 (où se trouvent les expressions citées).

trouvé dans les ateliers de l'Asie Mineure des inspirations et des modèles communs. Quant à supposer que l'influence romaine ait pu s'exercer dans l'Inde par-dessus la tête des villes grecques d'Égypte et d'Asie, il suffit pour réfuter cette conjecture de l'énoncer. Avec elle tombent les anciens échafaudages chronologiques de M. V. Smith, et il ne reste plus qu'à faire au terme de «romano-bouddhique», préconisé par lui, de décentes funérailles. Mais le fait sur lequel était fondée son argumentation n'en subsiste pas moins. Le premier, il paraît avoir démontré, sans conteste possible, que le style des œuvres du Gandhâra, ou du moins de la plupart d'entre elles, est bien ce style déjà médiocre et véritablement cosmopolite qu'au lendemain de la conquête romaine nous trouvons répandu dans toutes les provinces et jusque par delà les bornes de l'empire, et que pour cette raison on peut, si l'on veut, appeler «gréco-romain».

La date. — On sent toute l'importance qu'a la question du style quand il s'agit de fixer la date d'une école artistique; encore les raisons de goût et de sentiment ne doivent-elles pas nous faire négliger les témoignages épigraphiques et numismatiques qui restent, après tout, les plus sûrs. Peut-être nous aideront-ils à décider entre les diverses opinions qui ont été avancées par les trois autorités que nous venons de citer. Cunningham eut le grand sens de ne pas faire remonter ces monuments à l'époque d'Alexandre ni même de ses successeurs immédiats : «La plus grande partie, écrit-il en 1875, doit dater de 40 avant J.-C. à environ 100 après». Plus tard, ses idées se seraient un peu modifiées et il aurait placé l'exécution de ces sculptures entre 80 et 200 de notre ère[1]. Quant à Fergusson, il se laisse entraîner par ses comparaisons byzantines et par ses opinions erronées sur la basse époque de la balustrade d'Amarâvatî; tout en admettant que «certaines œuvres

[1] *Arch. Survey Rep.*, V, p. VI; cf. *J. A. S. B.*, 1889, p. 149.

pouvaient être aussi anciennes que le Ier siècle de l'ère chrétienne », il estime que le gros d'entre elles est postérieur au IIIe et au IVe et que les séries s'étendent jusqu'au VIIIe siècle [1]. M. V. Smith ne partage l'avis de l'un ni de l'autre : se refusant à remonter aussi haut que Cunningham et à descendre aussi bas que Fergusson, il fait tenir son école romano-bouddhique de Pêshawar entre 200 et 450 de notre ère [2].

Il nous suffit de lui emprunter les arguments par lesquels il a infirmé la limite certainement trop basse qu'avait fixée Fergusson. Assurément il paraît naturel d'admettre avec ce dernier que l'art gréco-bouddhique du Gandhâra n'a cessé de produire qu'avec la décadence et la finale extinction du Bouddhisme en ce pays. Mais il a oublié de tenir compte du témoignage décisif de Hiuan-tsang qui, au début du VIIe siècle, décrit comme « ruinés et déserts » et « recouverts par la brousse » la plupart des couvents dont sont sorties nos sculptures. Ajoutons qu'on ne semble pas avoir fait suffisamment attention jusqu'ici à la relation de Song Yun qui, cent ans plus tôt (520), avait trouvé cette ruine irrémédiable à la veille, sinon même déjà en train de s'opérer dans un Gandhâra « envahi depuis deux générations par les Huns » et « accablé » par les maux de la guerre [3]. Nous avons donc de bonnes raisons pour remonter sensiblement, ainsi que M. V. Smith y incline lui-même, la date de « clôture » de l'école, qu'il fixe au plus tard à l'an 600 après J.-C.

Nous en avons de meilleures encore pour remonter celle qu'il attribue à son ouverture. Quand il déclare qu'« à son avis les œuvres les plus anciennes de l'école romano-bouddhique de Pêshawar datent d'environ 200 après J.-C. », il méconnaît à son tour deux des données capitales du problème. Un article de M. E. Senart,

(1) *Hist. of Indian and Eastern Arch.*, p. 182.

(2) *J. A. S. B.*, 1889, p. 172 et cf. p. 153. Nous devons prévenir le lecteur que M. V. Smith a, depuis, changé ces dates en 100-300 après J.-C. (*J. R. A. S.*, 1903, p. 52), au moins « pour les meilleures œuvres de l'école gandhârienne ».

(3) Voir E. Chavannes, *B. E. F. E.-O.*, 1903, p. 415-417.

paru sur ces entrefaites[1], relevait à l'avance, en réfutant Fergusson, l'omission de M. V. Smith. Le savant français nous paraît, en effet, avoir fondé toute cette chronologie sur une base solide par deux remarques indiscutables. Tout d'abord les monnaies de Kaniṣka attestent que la création du type hiératique du Buddha nimbé, véritable marque de fabrique de l'école gréco-bouddhique, était dès le Ier siècle — ou tout au plus au début du IIe[2] — un point acquis. En second lieu, l'apparition courante de ce même type sur les balustrades du *stûpa* d'Amarâvatî nous est une preuve qu'à la date de leur construction l'art du Nord-Ouest de l'Inde avait non seulement fixé ses traditions, mais encore étendu son influence jusqu'au S.-E. de la péninsule : or les inscriptions des Andhras, gravées sur ces balustrades, ne permettent pas de faire descendre leur érection plus bas que le IIe siècle de notre ère. Il s'ensuit aussitôt que «la période de floraison et de grande expansion de cet art est antérieure à la seconde moitié du IIe siècle». Aucune considération de style, si spécieuse qu'elle puisse être, ne prévaudra jamais contre ces arguments de fait[3].

L'INTERPRÉTATION. — Après le style et la date de ces sculptures, il restait encore à en déterminer le sens. De bonne heure, — en fait, dès 1852, — on avait discerné leur caractère bouddhique. Les Buddhas notamment avaient été reconnus sans l'ombre d'une hésitation. Quelques scènes typiques, comme la nativité et la mort du Çâkya-muni, ou encore quelques représentations de ses «naissances» antérieures, furent immédiatement identifiées par

[1] *J. A.*, VIIIe série, XV, février-mars 1890, p. 139-163.

[2] On sait que la date de Kaniṣka flotte encore, au gré des derniers auteurs qui s'en sont occupés, de 5 avant J.-C. à 125 après (voir V. SMITH, *J. R. A. S.*, 1903, p. 2-3 : la date de 278, proposée par M. BHANDARKAR, doit être en tout cas écartée) : la validité de l'argument n'est aucunement affectée par ces variations.

[3] Signalons encore, dans GOBLET D'ALVIELLA, *Ce que l'Inde doit à la Grèce*, Paris, 1897, une très judicieuse discussion de l'âge de l'école gréco-bouddhique et des vues pénétrantes sur la colonisation grecque dans le nord-ouest du Penjâb.

Cunningham; mais nombre de statues et la grande majorité des bas-reliefs restaient encore autant d'énigmes pour lesquelles ni lui, ni Fergusson, ni encore moins le major Cole n'apportaient aucune solution satisfaisante. M. V. Smith, dans sa revue des œuvres du Gandhâra, a bien vu le défaut de plusieurs des premières conjectures; mais, le plus souvent, il n'en a pas de meilleures à proposer. A M. A. Grünwedel revient l'honneur d'avoir le premier débrouillé, à l'aide d'un petit nombre de documents, un grand nombre de ces problèmes et surtout d'avoir fixé la vraie méthode pour les résoudre tous, tôt ou tard[1]. Dès 1893, il écrivait : «Pour ce qui est de la forme, l'école des couvents du Gandhâra n'est qu'une branche de l'art antique : mais, en tant qu'elle ne prétend exprimer que des sujets indiens, les saints et les légendes d'une religion purement indienne, c'est entièrement à la vie indienne qu'elle appartient.» C'était mettre le doigt sur la véritable nature et, pour ainsi dire, sur le secret de la fabrication des œuvres gréco-bouddhiques. Tout le progrès des recherches n'a fait depuis que confirmer la justesse de ce diagnostic. C'est toujours en cherchant le fond bouddhique sous la forme classique que M. J. Burgess a pu avancer, depuis lors, un certain nombre d'identifications nouvelles que l'on trouvera réunies dans l'édition revue et augmentée qu'il a fait paraître, en anglais, de l'ouvrage de M. Grünwedel[2] : c'est en partant de ce même principe que nous pensons en avoir encore quelques-unes à y ajouter.

Comme l'écrit avec raison M. J. Burgess[3], «seules la connaissance des lieux et des observations personnelles peuvent justifier toute tentative d'aller au delà des prudentes conclusions» auxquelles M. Grünwedel — et, devons-nous ajouter, lui-même — se

[1] A. Grünwedel, *Buddhistische Kunst in Indien* (*Handbücher der königlichen Museen zu Berlin, Museum für Völkerkunde*), Berlin, 1893, avec 76 illustrations, p. 80; 2ᵉ édition, 1900, avec 102 illustrations, p. 81.

[2] J. Burgess, *Buddhist art in India* (translated from the «Handbuch» of Prof. A. Grünwedel by Agnes Gibson, revised and enlarged), Londres, 1901, avec 154 illustrations.

[3] *J. I. A. I.*, 1900, p. 74.

sont arrêtés. Aussi ne l'essayerions-nous pas, si l'étude directe des musées et des ruines de l'Inde ne nous avait naturellement mis en état de compléter et de corriger sur plusieurs points l'insuffisance des documents qui étaient accessibles à nos devanciers. Des conditions défectueuses dans lesquelles ils étaient réduits à travailler, l'éminent archéologue se plaint encore à la même page : « Tout ce que nous pouvons faire, dit-il, est d'examiner les *disjecta membra* qui nous arrivent, nous savons à peine d'où. » Nos premiers chapitres auront justement pour objet de tenter la restauration des monuments dont se sont détachés tous ces débris épars et de remettre, au moins théoriquement, statues et bas-reliefs en place.

PREMIÈRE PARTIE.

LES ÉDIFICES.

CHAPITRE PREMIER.

LE *STÛPA*.

Les nombreuses ruines bouddhiques, énumérées au cours des pages qui précèdent, présentent un aspect des plus variés. Les exigences particulières du site, la nature des matériaux employés, les conditions diverses de la technique et de la main-d'œuvre avaient forcément introduit dans ces constructions nombre de différences locales. Le contraste est surtout fortement marqué entre celles qui s'élevaient au milieu des plaines alluviales ou au sommet des collines schisteuses du Gandhâra. Dans la banlieue de Pêshawar ou de Chârsadda, nous sommes en présence de véritables monticules artificiels mêlés de terre, de briques, de cailloux roulés et de rares pierres de taille. Sur les crêtes et les versants de Jamâl-Garhî ou de Takht-î-Bahai, quantité de petits édifices de pierre, éparpillés partout où s'y prêtait le terrain, donnent moins au premier abord l'impression d'un couvent que d'une bourgade fortifiée. L'ordonnance générale des bâtiments n'est pas moins difficile à reconnaître sous l'écroulement de ces tertres énormes qu'au milieu de ces enchevêtrements de murs. D'ailleurs des fondations religieuses aussi considérables n'ont sûrement pas été bâties en un jour, et l'embarras d'en discerner les organes essentiels parmi la confusion des additions et des remaniements successifs vient encore compliquer le problème.

S'il est ainsi malaisé de saisir sur le terrain, sauf aux rares endroits où ont été exécutées des fouilles régulières, le plan de ces monuments, il l'est plus encore d'en évoquer les perspectives

aériennes. Il est en effet certain qu'avant d'être de nos jours bouleversés pour l'amour de l'art ou exploités comme carrière, ils furent déjà, il y a des siècles, pillés et démolis ou détruits par le feu. La plupart des édifices dégagés par les excavations sont à demi rasés et les murs s'élèvent à peine à quelques pieds de terre. Bien rarement un spécimen mieux conservé, surgissant au creux ou au détour d'un vallon solitaire, suscite encore devant les yeux comme un rappel de leur aspect d'autrefois. Tout essai de restitution serait ainsi des plus précaires, si, à diverses reprises, la fantaisie des sculpteurs ou les nécessités de leur sujet ne les avaient conduits à représenter en élévation sur la pierre l'image même du monument que leur bas-relief décorait[1]. Ces reproductions s'éclairent d'autre part pour nous à la lecture des auteurs indiens ou des pèlerins chinois qui ont vu en pleine splendeur nombre de ces édifices. Notre tâche va être de recueillir et de rapprocher les uns des autres les principaux de ces témoignages : ils fourniront aux personnes plus compétentes que nous en matière d'architecture les données nécessaires et suffisantes pour effectuer, sur les présentes substructions, une restauration des superstructures disparues.

Pour se reconnaître au milieu de la variété et de la complexité de ces fondations religieuses, le mieux, semble-t-il, serait d'abord d'isoler et d'étudier tour à tour chacune des sortes d'édifices qui en sont les éléments constituants. Ensuite il y aurait lieu de rechercher les conditions qui déterminèrent le développement de ces agglomérations, parfois si touffues, autour de leur noyau primitif et constant. Autrement dit, il faudrait tenter, si l'emploi de ces termes n'est pas ici trop ambitieux, d'en faire, après l'analyse, la synthèse. Une première et précieuse distinction, qui d'ailleurs sort de la nature même des choses, nous est aussitôt fournie par Hiuan-tsang. Dans ses *Mémoires*, une phrase revient comme un refrain :

[1] Sur des images du grand *stûpa* de Kaniṣka sculptées en bas-relief sur l'escalier dudit *stûpa*, voir Hiuan-tsang, *Mém.*, I, p. 109, ou *Rec.*, I, p. 101, etc. Nous retrouverons le même usage dans les temples du Kaçmîr (cf. p. 140 et fig. 53).

«En telle ou telle place, il y a un *stûpa* et un *saṅghârâma*», c'est-à-dire un tumulus sacré et un monastère. De ces édifices constamment associés, le premier est, à n'en pas douter, le plus important aux yeux des Bouddhistes. Quand le roi Puṣyamitra, l'un des successeurs d'Açoka, eut résolu d'abolir la loi du Buddha, il convoqua la communauté et lui demanda : «Que préférez-vous (que je détruise), les *stûpa* ou les monastères?» — «Les monastères», choisissent sans hésitation les moines[1]; nous commencerons donc par le *stûpa*.

§ I. Nature et destination du *stûpa*.

Aussi bien cet édifice est-il celui dont l'étude est relativement la plus facile en raison de l'abondance des documents. Nous possédons, en effet, plusieurs reproductions de *stûpa* sur nos bas-reliefs. Nombre d'entre eux — de proportions, il est vrai fort réduites — se pressaient aux abords de presque tous les couvents : si l'on n'a le plus souvent retrouvé d'eux que leurs bases carrées, prises d'abord pour des «autels», il est arrivé cependant que deux ou trois au moins peuvent déjà être reconstitués avec une sûreté assez grande par l'assemblage de divers fragments. Enfin et surtout, quantité d'exemples monumentaux sont en partie debout à l'heure actuelle. L'embarras serait plutôt de classer tant de spécimens de toutes les tailles et de tous les styles. Rien que de Mânikyâla à Kâboul, et dès la première moitié du XIXe siècle, plus d'une centaine avaient déjà été explorés.

Est-ce un monument funèbre? — Cette exploration consistait essentiellement à les éventrer sans merci pour en extraire le dépôt que leur masse était justement chargée de préserver. Ces procédés quelque peu barbares nous ont du moins appris qu'ils recouvraient pour la plupart des cendres humaines. Masson n'avait pas de doute

[1] *Divyâvadâna*, p. 434; cf. Burnouf, *Intr.*, p. 431.

que ce ne fussent bien des sépultures qu'il violait : « Les reliques (nous dit-il en résumant une soixantaine d'expériences) que l'on trouve généralement dans les « topes » d'Afghanistan sont le plus souvent découvertes dans de petites chambres ménagées au centre de ces édifices : des cassettes ou des vases de cuivre, de laiton, de stéatite les enferment... Ces vases, de forme sphérique ou cylindrique, contiennent d'ordinaire de petites boîtes d'argent ou d'or, souvent des deux, séparées ou enfermées l'une dans l'autre (voir fig. 6 et 7 [1]). Dans l'une de ces dernières se trouve généralement un ou deux fragments d'os : ce sont là, semble-t-il, les reliques essentielles au-dessus desquelles les monuments furent élevés... Dans les vases plus grands, on découvre habituellement une certaine quantité de terre finement pulvérisée ou de cendres parmi lesquelles ont été déposés des perles, des grains de chapelet, des anneaux, des sceaux et autres bijoux, avec des gemmes, des pierres colorées, des morceaux de cristal, des fragments de nacre, etc... » Remarquons-le tout de suite, ce mélange singulier de débris humains ramassés dans les cendres du bûcher, et de fragments de métaux précieux ou de pierres rares représentant les « cinq » ou les « sept joyaux », est encore, ainsi que nous avons pu l'observer au Kaçmîr, un des rites caractéristiques des funérailles hindoues. Les découvertes de Masson en Afghanistan, si on les rapproche de celles faites depuis à Ceylan et dans toutes les régions de l'Inde, notamment à Mânikyâla (cf. fig. 20), à Sânchi, à Sopârâ et à Piprahwâ, semblent donc confirmer de la façon la plus nette l'opinion généralement admise sur le caractère funéraire des *stûpa* [2].

[1] Le *Divyâvadâna* (p. 381) mentionne ces urnes (*kumbha*) et ces boîtes (*karaṇḍa*), et, semble-t-il, jusqu'aux dalles (*paṭṭa*) qui forment le couvercle de la chambre funéraire.

[2] Voir Masson dans *Ar. ant.*, p. 59; S. Hardy, *E. M.*, p. 220 (*stûpa* du Raigam Korle, à Ceylan); Ventura, Court et Prinsep, dans *J. A. S. B.*, III; Cunningham, *Bhilsa Topes*, Londres, 1854 (notamment p. 297-299 : le tope n° 3 de Sânchi fournit deux cassettes à reliques aux noms des deux grands disciples Çâriputra et Maudgalyâyana); Bhagvanlâl Indrâjî, *Antiquarian Remains at Sopârâ*, in *J. Bomb. Br. R. A. S.*, vol. XV, 1881-

La tradition est d'ailleurs d'accord avec ces faits quand elle conte comment les reliques corporelles (*çarîra*) du Buddha furent, aussitôt après sa crémation, partagées et déposées sous des *tumuli* de ce genre : nous verrons plus loin cette cérémonie dûment représentée sur nos bas-reliefs (fig. 296-300). Le même honneur passait pour avoir été décerné après lui à tous ses grands disciples et nous

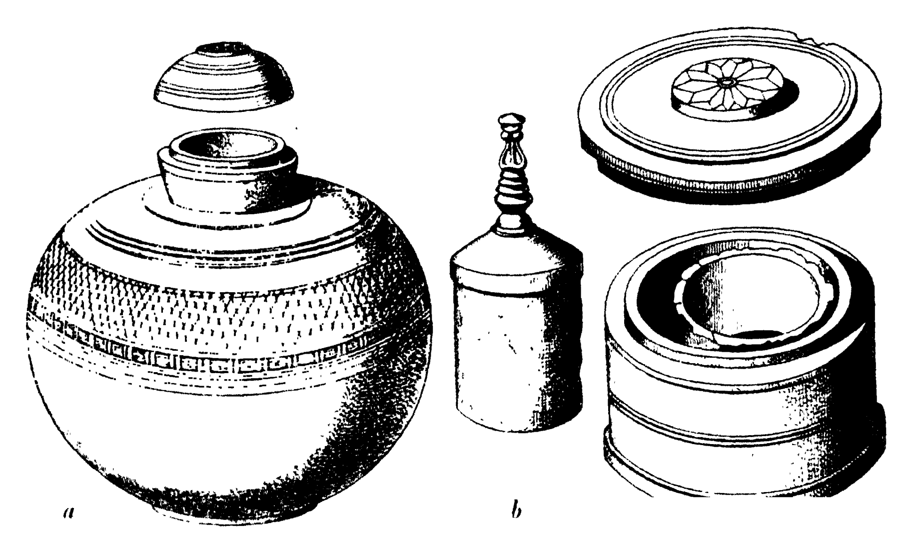


FIG. 6. — SPÉCIMENS DE RELIQUAIRES.

a. *Urne en stéatite provenant d'un stûpa de Dêh Bimarân (Jellalabâd).*

b. *Cassette en argent provenant d'un stûpa de Hadda.*

c. *Cassette en stéatite contenant une boîte d'argent, provenant d'un stûpa de Kotpour.*

British Museum. D'après l'*Ariana antiqua*, pl. II et III.

savons de source certaine que l'usage s'était transmis dans l'église bouddhique d'élever des *stûpa* sur les cendres des grands docteurs. Un moine ordinaire pouvait bien avoir aussi son tertre; mais, nous dit Yi-tsing, « il y a une différence entre le *stûpa* d'un homme ordinaire et celui d'un personnage de distinction, ainsi qu'il a été minutieusement prévu dans les textes du Vinaya ». Cette différence va

1889; W. C. PEPPÉ, *The Piprahwâ Stûpa*, in *J. R. A. S.*, 1899 (reliques attribuées par l'inscription au « Bienheureux » : cf. BÜHLER, *ibid.*, avril 1898; BARTH, *Comptes rendus de l'Académie des inscriptions et belles-lettres*, 11 mars et 15 avril 1898; RHYS DAVIDS, *Açoka and the Buddha relics*, in *J. R. A. S.*, 1901, etc.).

jusqu'à la forme extérieure et consiste surtout dans l'absence de couronnement : entre gens de même catégorie, elle se réduit à une question de dimensions. La taille du tombeau doit être proportionnée au mérite et il importe, remarque un conte du *Mahâvastu*, de ne le faire « ni trop petit ni trop grand ». Quand, à Balkh, Hiuan-tsang rencontre pour la première fois, près d'un ancien monastère, plusieurs centaines de *stûpa* extrêmement rapprochés les uns des autres, il s'informe et on lui apprend que ces monuments ont été élevés par les fidèles en l'honneur des moines décédés : mais ce privilège était réservé aux seuls saints dont la mort avait été accompagnée de circonstances merveilleuses. C'est ainsi que, dans le *Divyâvadâna*, Tiṣya et Puṣya, deux disciples nouvellement convertis de Mahâkâtyâyana, ne sont pas plutôt entrés à grand spectacle dans le *nirvâṇa*, qu'on leur élève à chacun un *stûpa*. Ces miracles mis à part, il reste que Hiuan-tsang a vu le cimetière des dignitaires du couvent[1]. Ce serait en somme un cas exactement parallèle (à condition qu'on ne veuille pas pousser l'analogie jusque dans le détail des rites et du style) à celui, par exemple, de cette collection de *samâdh* que nous voyons aujourd'hui s'ériger, autour du monastère brahmanique de Bodh-Gayâ, en l'honneur de ses *mahant* ou prieurs successifs[2].

On ne saurait, à notre avis, attacher trop d'attention à ce passage de Hiuan-tsang : il nous expliquerait en effet, d'une façon plausible et naturelle, l'étonnante et progressive multiplication des petits *stûpa* autour des grandes fondations religieuses. Fa-hien en signale près d'un millier élevés « en l'honneur des saints et des sages solitaires », dans le seul district de Nagarahâra. Hiuan-tsang en a noté

[1] Fa-hien, p. 44; Hiuan-tsang, *Mém.*, I, p. 209, 228, 32, ou *Rec.*, I, p. 180, 196, 46; Yi-tsing, *Rec.*, p. 82; *Mahâvastu*, I, p. 303, et III, p. 436; *Divyâvadâna*, p. 551; cf. Beal, *Rom. Leg.*, p. 370; Bigandet, p. 209, etc.

[2] Ces *samâdh* sont de petites chapelles : au centre, un *liṅga* se dresse juste au-dessus de la place où le cadavre a été inhumé, dans une posture accroupie. On peut encore en rapprocher l'exemple, familier aux touristes, des *chattri* élevés sur les cendres des râjas de Jaypour ou d'Oudaypour, etc.

une centaine «qui semblent se toucher», à l'ombre du sanctuaire de Kaniṣka, près de Pêshawar. Nous en compterions encore le double dans la cour du temple de Mahâbodhi, et il en était de même à Sârnâth, près de Bénarès. Selon toute vraisemblance, c'était quelque ancienne nécropole du même genre, seulement plus vaste, que l'on montrait aux pèlerins, près de Kapilavastu, comme étant le cimetière de la race des Çâkyas. Il est curieux de noter que l'entassement irrégulier de petits *stūpa* découvert par le



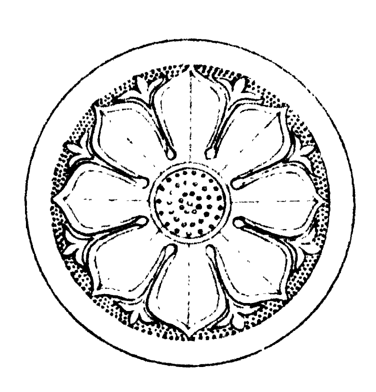


Fig. 7. — Reliquaire d'or : profil et fond.
British Museum. Était contenu dans fig. 6 a. Hauteur : 0 m. 07.
D'après l'*Ariana antiqua*, pl. IV.

lieutenant Crompton dans la cour n° 2 de Jamâl-Gaṛhi (voir le plan sur la figure 65) lui ait aussi suggéré l'idée de «mausolées» bâtis à des époques différentes[1]. Peut-être n'avait-il pas tort, autant du moins qu'on pourrait penser. L'habitude tend, il est vrai, à s'établir de désigner sous le nom de «*stûpa* votifs» ces petits édicules : mais, à la réflexion, on ne voit pas ce qu'ils ont de plus particulièrement «votif» que les spécimens monumentaux. Que tous ne fussent pas de purs et simples ex-voto, nous en possédons au moins

[1] Fa-hien, p. 40 et cf. p. 53; Hiuan-tsang, *Mém.*, I, p. 112 et 317, ou *Rec.*, I, p. 103, et II, p. 20; Cunningham, *Mahâbodhi*, p. 46 et pl. XVIII et XIX; Crompton, *loc. laud.* (voir la référence plus haut, à la page 17, n. 5).

une preuve concluante. A l'intérieur du petit *stûpa* de Gandhairi (fig. 72) a été trouvé *in situ* un vase de terre ronde de la forme habituelle des cruches indiennes (*gharrah*, skt. *ghaṭa*) : d'après des renseignements manuscrits que nous devons à l'obligeance de M. A.-E. Caddy, quand, le 8 novembre 1895, M. S. Waterfield et lui procédèrent à l'ouverture de ce vase, il contenait, outre une petite quantité d'argile, «des fragments de charbons et d'os carbonisés». Cette cruche servait donc bien d'urne cinéraire et l'édicule était un tombeau.

Est-ce un édifice religieux? — Tous ces témoignages semblent décisifs : et pourtant rien ne serait plus faux que de prétendre que le *stûpa* n'était pour les Bouddhistes qu'un monument funéraire : nous savons de source certaine qu'il avait, à leurs yeux, une valeur religieuse indépendante des reliques qu'il pouvait, ou non, contenir. Tel pieux moine, nous dit-on, façonnait chaque jour de ses mains nombre de *stûpa* en miniature, exactement comme tel dévot brahmane d'aujourd'hui occupe ses loisirs à modeler avec de la vase du Gange quantité de petits *liṅga* : quel sens aurait pu avoir cette occupation dévote, s'il n'y avait eu, ainsi qu'il est censé y avoir encore à l'heure actuelle, dans le seul fait de confectionner un de ces objets, quelque chose de méritoire et une manière de culte ou de *pûjâ?* Non seulement Yi-tsing nous l'assure en propres termes et recommande fort ces pratiques, mais les vieilles légendes sont souvent des plus explicites sur ce point. C'est pour remplir une prédiction que Kaniṣka a bâti «sa grande pagode» : il n'y enferme de reliques qu'après coup et, pour ainsi dire, par surcroît. A propos de deux autres *stûpa*, l'un du Kapiça et l'autre de Khotan, Hiuan-tsang note encore que l'on avait commencé par faire cette «œuvre pie» de les construire; quand il s'agit d'y introduire ensuite le reliquaire, que ce dernier soit fait d'une seule urne ou d'une quintuple cassette, l'opération n'est plus possible qu'au prix d'un miracle, soit que le dôme s'entr'ouvre de lui-même ou qu'un saint

le tienne soulevé pendant le temps nécessaire sur le plat de sa main. Si, d'autre part, on lit dans Song Yun le récit de l'introduction du Bouddhisme à Khotan, il en ressort clairement que la forme extérieure du *stûpa* a une valeur spécifique qu'aucun autre édifice, quoi qu'il contienne, ne saurait prétendre à remplacer[1].

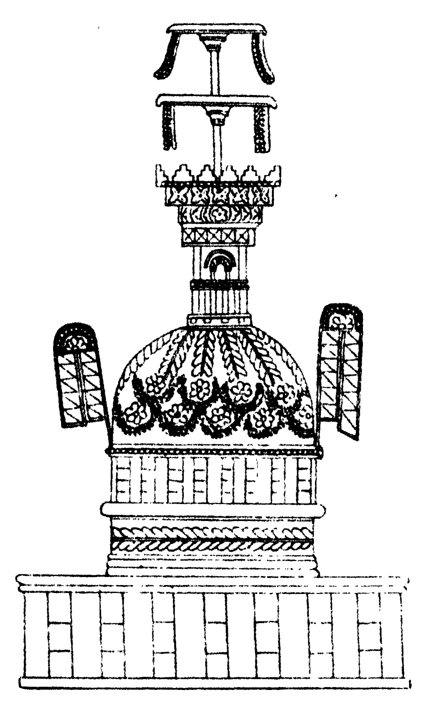


Fig. 8. — *Stûpa* figuré sur un bas-relief de Barhut.
Cf. Cunningham, pl. XIII ou *A. M. I.*, pl. 17.

Nous pouvons aller plus loin et affirmer catégoriquement qu'il y a des *stûpa* qui n'ont jamais enfermé aucun dépôt de reliques. Sur ce point, la tradition est susceptible d'une vérification expérimentale et s'est trouvée, une fois de plus, d'accord avec les faits. En maints endroits, il est stipulé par les pèlerins qu'un de ces monuments a été simplement érigé en commémoration d'un miracle.

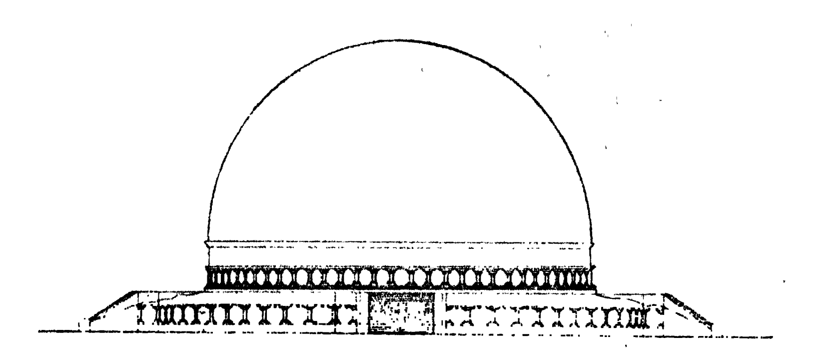
[1] Yi-tsing, *Rec.*, p. 150; Hiuan-tsang, *Mém.*, I, p. 45, et II, p. 11 et 236, ou *Rec.*, I, p. 60, et II, p. 146 et 317; Song Yun, p. 395.

Tel était justement, dans l'Inde du Nord, le cas des quatre principaux d'entre eux. Parmi ceux qui avoisinaient Nagarahâra, dans la vallée de Kâboul, deux au moins passaient pour consacrer le souvenir de la célèbre entrevue où le futur Çâkya-muni reçut la prédiction de son lointain prédécesseur, Dîpankara; aussi n'est-il pas étonnant que plusieurs des «topes» explorés par Masson autour de Jellalabâd ne lui aient absolument rien fourni, et qu'il en soit resté pour ses frais de fouilles. De même, dans l'Inde centrale, c'est en vain que Cunningham a sondé le grand édifice de Sârnâth (voir fig. 25), dont la seule fonction, dans le «Bois-des-Gazelles», était de marquer la place où le Buddha avait prêché son premier sermon. Dans tous ces cas, il n'est pas douteux, comme l'a fait remarquer M. Senart, que le *stûpa* n'ait été «employé à titre simplement commémoratif et généralement religeux, pour signaler et sanctifier des lieux où la tradition plaçait la scène de quelque épisode de la vie du Docteur»[1]; mais que penser, dès lors, de la thèse qui veut que le *stûpa* soit un monument funéraire?

Conciliation des deux théories. — Entre ces deux opinions opposées, et que justifient toutes deux des faits, nous n'avons heureusement pas la peine de choisir : il est beaucoup moins embarrassant de les concilier entre elles.

Burnouf et, avant lui, G. de Humboldt ont depuis longtemps montré «comment l'idée de la sainteté des reliques dut naturellement se reporter, dans la pensée du peuple, sur les édifices destinés à les contenir et assurer ainsi aux *stûpa* privés de reliques les respects qu'on n'avait, dans l'origine, accordés qu'à ceux qui en renfermaient»[2]. Cette transposition, aisée à admettre au point de vue psychologique, devient encore explicable historiquement, si l'on songe au long passé que ces coutumes avaient derrière elles et comment, aussi haut que nous remontions, nous trouvons ces

[1] *Lég. du Buddha*, p. 414. — [2] *Intr.*, p. 356.



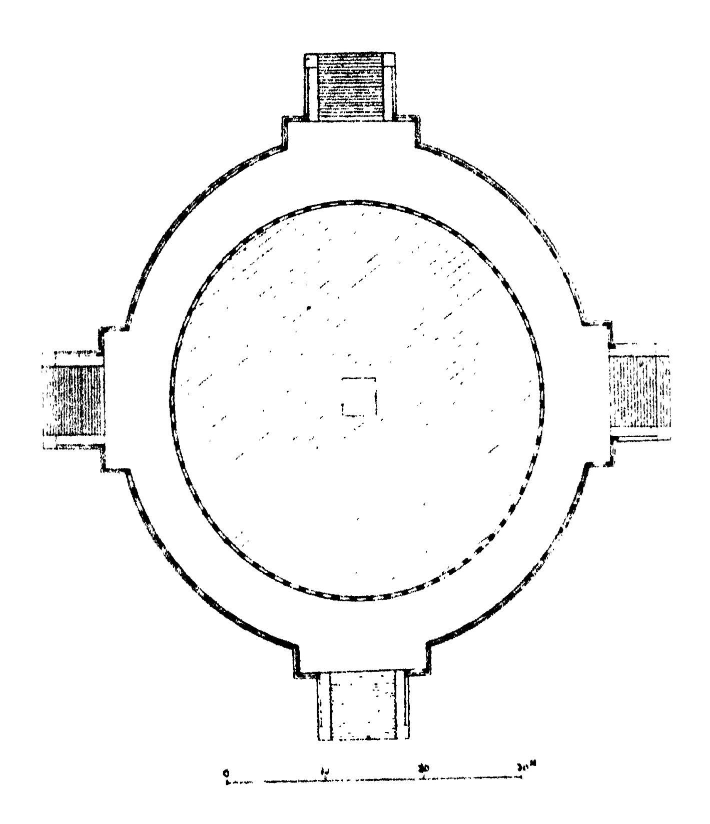


Fig. 9. — Stûpa de modèle ancien.

Plan et élévation du grand stûpa de Mânikyâla.

D'après Cunningham, *A. S.*, V, pl. XXI et XXII.

tumuli funéraires semés sur tout l'ancien continent, des mers du Bengale à celles de Bretagne. Pour ne pas sortir de l'Inde, il ne faudrait pas croire que la construction et le culte des *stûpa* y fût une spécialité des Bouddhistes : les Jainas en bâtissaient et en vénéraient également, et les fouilles de Mathurâ corroborent la vraisemblance du conte du *Sûtrâlaṅkâra*, retraduit du chinois par M. S. Lévi, qui fait Kaniṣka rendre hommage par erreur à un *stûpa* hérétique. Il est à croire, comme le pensait Bühler, que les

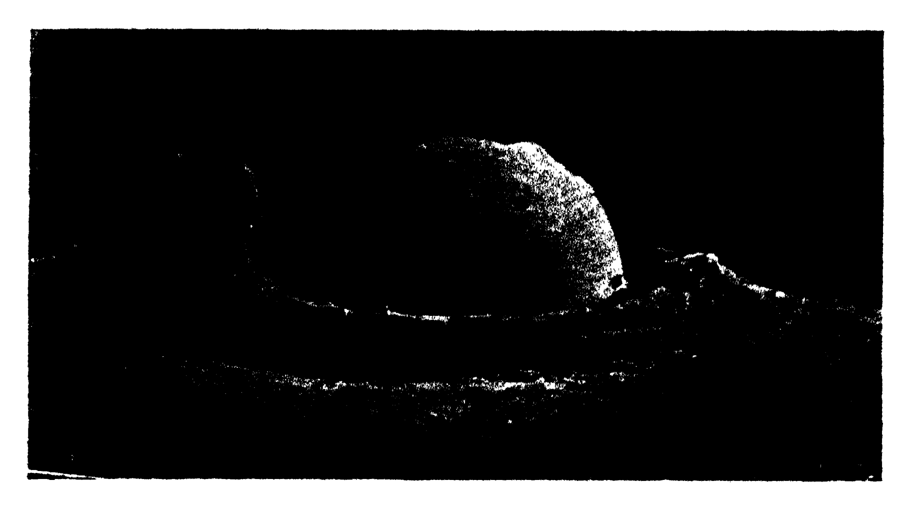


Fig. 10. — Ruines du *stûpa* de Chakpat (Swât); cf. fig. 11-12.
D'après une photogr. de M. A.-E. Caddy, au Musée de Calcutta.

uns et les autres ont hérité, en commun avec les sectes rivales, d'une coutume plus ancienne qu'eux tous. La tradition bouddhique le reconnaît explicitement quand elle met dans la bouche du Maître mourant qu'outre lui-même et ses disciples, un roi suzerain et un *pratyeka-buddha* sont encore dignes des honneurs d'un *stûpa*[1]. Pour ce qui est des rois, nous n'avons par ailleurs aucune confirmation de cette assertion, pas même à propos d'Açoka dont la fin semble,

[1] Voir Smith, *Jain Stûpa of Mathurâ*, pl. I, XII, XV, etc.; S. Lévi, *Notes sur les Indo-Scythes*, in *J. A.*, nov.-déc. 1896, p. 457; Bühler, *W. Z. K. M.*, IV, p. 328, et *Ep. Ind.*, II, p. 313; *Mahâ-parinibbâna-sutta* (dans *S. B. E.*, XI, p. 93), etc.

à vrai dire, avoir été fort misérable; mais, il ne faut pas l'oublier, qu'il s'agît d'un monarque ou d'un Buddha, la question des funérailles était chose toute profane et ne concernait que les laïques; peut-être aussi la chose allait-elle de soi, et il aura fallu l'étonnement d'un étranger pour qu'on nous ait conservé en grec le sou-

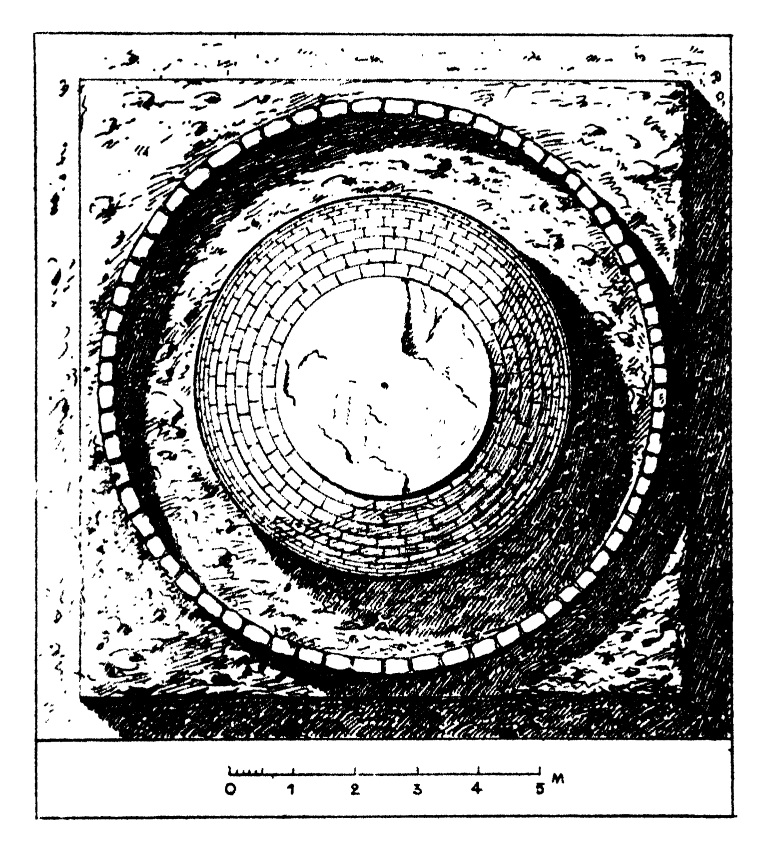


FIG. 11. — VUE À VOL D'OISEAU DU PRÉCÉDENT.

Le parasol de pierre, visible à la gauche des figures 10 et 12, a été remonté sur le stûpa.

venir des *μνημεῖα* élevés par ses sujets sur les reliques du roi Ménandre. Quant à ces sages solitaires qu'on décore du nom de *pratyeka-buddha* ou «Buddha individuel, c'est-à-dire non prédicant», et que l'annonce de la naissance du parfait Buddha fait disparaître du monde qu'il vient évangéliser, il n'est pas difficile d'y

reconnaître des *ṛṣi* du type ordinaire hindou : et cela est si vrai, que c'est le surnom de *Ṛṣi-patana* que leur «chute» aurait valu au Bois-des-Gazelles de Bénarès. Rien ne s'oppose donc à ce que l'on identifie des *stûpa* sur les bas-reliefs de Sânchi et d'Amarâvatî qui représentent l'ermitage brahmanique des Kâçyapas. C'est ainsi encore que, dans le *Mahâbhiniṣkramaṇa-sûtra*, quand le roi, père d'Ikṣvaku et ancêtre des Çâkyas, devenu ermite, est tombé victime de la méprise d'un chasseur, ses disciples brûlent le corps du royal *ṛṣi*, puis «rassemblant ses os, ils élevèrent par-dessus un *stûpa*, et ils offraient devant ce *stûpa* toutes sortes de bois odorants et de fleurs parfumées en l'honneur de sa mémoire»[1]. On ne saurait mieux décrire le mécanisme de cette transformation du tombeau en sanctuaire que nous voyons encore s'opérer sous nos yeux pour les *ziarat* de l'Inde musulmane ou les *mazâr* du Turkestan.

L'histoire du *stûpa* bouddhique nous fournit d'ailleurs, si nous y prenons garde, toutes les étapes de cette transformation. Tout d'abord, il faut compter avec le caractère essentiellement commémoratif des tombeaux : si tous les *memorials*, pour nous servir de cette commode expression anglaise, ne sont pas des sépultures, tout mausolée devient par nature un *memorial*. Parfois même, cette seconde destination est plus en évidence que la première : quand dans un sublime élan de charité une oie se laisse choir aux pieds d'un moine à court de provisions, le *stûpa* qu'on lui élève recouvre à la vérité son cadavre; mais surtout, nous dit Hiuan-tsang, «il a pour objet de perpétuer le souvenir de sa belle action». Remarquons d'ailleurs qu'aux termes exprès de la légende, à partir du moment où Açoka est censé avoir fait marcher de front la diffusion du Bouddhisme et la dispersion des cendres du Buddha, les *stûpa* de ce dernier ne peuvent plus être considérés comme des sépul-

[1] Citation de Plutarque, dans LASSEN, *Indische Alterthumskunde*, II, p. 342; *Mahâvastu*, I, p. 359, l. 17; Sânchi, FERGUSSON, pl. XXXII, en bas, ou GRÜNWEDEL, *Handbuch*, fig. 30; Amarâvatî, FERGUSSON, pl. LXX, reproduite ici fig. 228 (à gauche, derrière la hutte du serpent); S. BEAL, *Rom. Leg.*, p. 19.

tures, mais bien comme de simples reliquaires. Ces reliques à leur tour peuvent n'être plus des *çarîra* ou restes corporels, mais seulement des objets à l'usage du Maître (*paribhogika*), par exemple sa robe et son bâton de mendiant, qu'on vénérait à Hidda, ou son vase à aumônes à Pêshawar. Cette nouvelle catégorie de dépôts n'est pas non plus inépuisable, si accommodante que fût la crédulité populaire, et force est de se rabattre sur des monuments purement



FIG. 12. — DÉTAILS DU PRÉCÉDENT.
D'après une photogr. de M. A.-E. CADDY, au Musée de Calcutta.

commémoratifs (*uddeçika*); ou encore, si l'on ne veut pas d'un cénotaphe vide, on peut y enfermer des textes de la bonne loi, soit que, comme Kaniṣka au Kaçmîr, on élève un *stûpa* sur une nouvelle récension des «Trois corbeilles», ou seulement sur l'une d'entre elles au gré des prédilections des docteurs. Tombe, reliquaire, cénotaphe, *memorial*, arche de la loi, c'est ainsi que peu à peu le *stûpa* devient pour les Bouddhistes le monument à tout faire et l'édifice religieux par excellence. On comprend dès lors que son

érection, avec ou sans dépôt, sur une place déjà consacrée par la tradition (comme à Sârnâth) ou dans laquelle sa fondation va suffire à implanter une légende (comme à Nagarahâra), constitue la plus méritoire des œuvres pies, jusqu'à ce qu'enfin la confection de menus spécimens en argile ou en pâtes de senteur soit admise comme pratique de dévotion courante. Mais même à ce point, il vaut la peine de remarquer que l'on se souvenait encore obscurément de ses origines tumulaires. Dans les passages que nous avons déjà cités, Hiuan-tsang et Yi-tsing ne manquent pas d'ajouter que c'était la coutume dans l'Inde — ce l'est encore au Tibet — d'insérer, dans ces miniatures de *stûpa*, de petits rouleaux portant écrits des fragments de textes sacrés et surtout la fameuse stance qui résumait en deux lignes toute la doctrine : le nom, que l'on donnait à ces fragments manuscrits, de *dharma-çarîra* ou « reliques spirituelles » prouve bien qu'on les considérait comme des substituts mystiques des *çarîra* matériels et que nous avons raison d'y voir un souvenir des anciens rites funéraires[1].

Il était, à notre avis, nécessaire de débrouiller dès le début, fût-ce au prix de quelques longueurs, la complexité des idées associées dans l'esprit des donateurs bouddhiques à la notion du *stûpa*. On peut distinguer, si l'on veut, ses deux fonctions principales de réceptacle à reliques et de monument commémoratif d'un miracle. Les Chinois, esprits lucides, tendaient à accentuer cette distinction en précisant l'usage des termes indiens : on aurait réservé le nom de *stûpa* à ceux qui servaient de reliquaires et désigné les autres, encore que leur forme fût la même, par le mot plus général de *caitya*, qui embrasse tous les lieux et objets sacrés. Mais dans les textes chinois aussi bien que sanskrits, les confusions de langage sur ce point sont constantes : les deux idées se mêlaient évidemment dans les esprits comme elles voisinent, par exemple, dans ce

[1] Hiuan-tsang, *Mém.*, II, p. 61; I, p. 103, et II, p. 11, ou *Rec.*, II, p. 182; I, p. 96, et II, p. 146; Fa-hien, p. 44-45; Yi-tsing, *Rec.*, p. 150-151 ; S. Hardy, *E. M.*, p. 216, ou Kern, *Manual*, p. 88, et *Hist.*, II, p. 125.

passage de Hiuan-tsang, relatif aux édifices de la vallée de Kâboul : « Après le *stûpa* de la prédiction de Dîpaṅkara, il y a un *stûpa* à l'endroit où le Tathâgata s'est promené. A côté, il y a un *stûpa* qui contient des cheveux et des ongles du Tathâgata. Non loin, il y a un *stûpa* à l'endroit où le Tathâgata a exposé sa loi... » Le *stûpa*

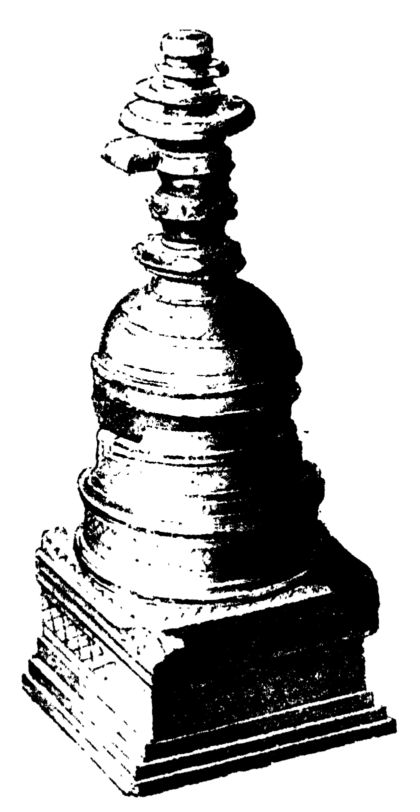


Fig. 13. — Reliquaire de stéatite en forme de stûpa.
British Museum. Provenant de Sultanpour. Hauteur : 0 m. 14.
D'après l'*Ariana antiqua*, pl. III.

sert décidément à tout : c'est, en fait, une sorte de tabernacle massif sous lequel les Bouddhistes conservent indistinctement tous les trésors de leur foi, saintes reliques, écritures sacrées, jusqu'à leurs traditions orales, et qu'ils finissent par vénérer pour son compte personnel, parfois sous les prétextes les plus saugrenus. A la page suivante, après avoir cité quelques *stûpa* à reliques variées, Hiuan-

tsang en note un autre qui n'a rien pour lui que de s'émouvoir sous la pression du doigt, comme nos pierres branlantes de Bretagne. Quand aucune espèce de souvenir n'a survécu ou qu'aucune légende ne s'est formée au sujet de l'origine du monument, on a toujours la ressource de dire, comme à propos de tel *stûpa* du même groupe, qu'à défaut d'autre prodige, il est du moins «tombé du ciel». Surtout nous ne devons pas oublier qu'au moment où il commence pour nous à être question du *stûpa* dans les textes, sa transformation en édifice religieux est déjà chose accomplie. Non seulement son érection, mais son culte seul est une inépuisable mine de mérites : tout un long passage du *Mahâvastu*, par exemple, n'a d'autre propos que d'en démontrer l'équivalence avec celui du Buddha en personne. Il n'est pas sans intérêt, au point de vue archéologique, de noter les rites de cette *pûjâ* : elle consiste à y attacher des parasols, des guirlandes de fleurs, des drapeaux ou de longues banderoles (voir fig. 8, 23-24, 296), et surtout à en faire processionnellement la circumambulation en le tenant à sa droite (*pradakṣiṇâ*), parfois avec des lampes à la main (voir fig. 22). Ajoutons l'usage assez inattendu, mais attesté par les textes et les fouilles, de lui offrir des pièces de monnaie : il a du moins aujourd'hui son utilité pour nous aider à fixer l'âge des ruines[1].

§ II. La forme du *stûpa*.

Si nous ne possédions aucun spécimen de *stûpa* et que nous fussions réduits à nous faire une idée de sa forme extérieure d'après les descriptions qui nous ont été laissées, nous ne serions pas peu

[1] Voir Eitel, *Handbook Chinese Buddhism*, s. v^is *stûpa* et *caitya*; Kern, *Manual*, p. 91, et *Histoire*, II, p. 137 et suiv.; Hiuan-tsang, *Mémoires*, I, p. 98-104, ou *Records*, I, p. 92-97; *Mahâvastu*, II, p. 394 et suiv.; *Divyâvadâna*, p. 428-429; *Saddharmapuṇḍarîka*, début du ch. xi; *Sûtrâlaṅkâra*, VI, 39 : «Dans le pays du Swât, il y avait un roi...; une fois, il rencontra un *stûpa* et lui fit une offrande de cinq pièces de monnaie» (traduction inédite de M. Ed. Huber); cf. M. A. Stein, *Sand-buried Ruins of Khotan*, p. 453, etc.

embarrassés. Il semblerait bien que la partie essentielle de l'édifice consistait en un dôme hémisphérique plein. Un passage souvent cité du *Mahâvaṃsa* nous prouve que la vieille symbolique indienne ne craignait pas de trouver dans ce bloc solide l'image d'une éphémère bulle d'air sur l'eau, type des vanités de ce monde. A travers ces intentions moralisantes, les lignes sobres de l'édifice se laissent aisément entrevoir. Un philosophe de l'architecture chercherait même volontiers dans cette masse écrasée, deux fois plus large que haute, l'antithèse de nos clochers élancés vers le ciel.

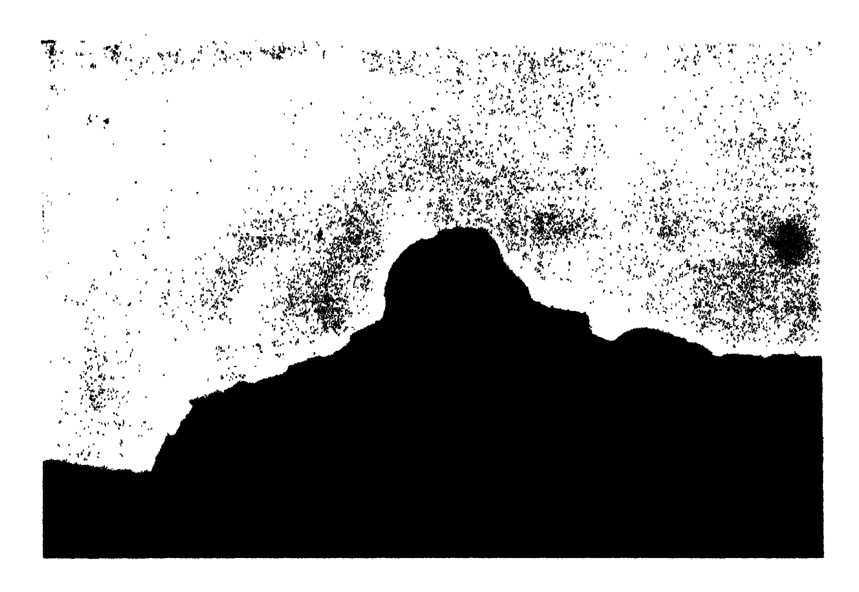


FIG. 14. — RUINES DU *STŪPA* D'ISHPOLA (PASSE DU KHAÏBER).

D'après une photogr. du Musée de Calcutta.

Pourtant, quand Hiuan-tsang, arrivé en Bactriane et rencontrant à chaque pas de ces monuments de style indien, s'en fait expliquer l'origine, le conte édifiant qu'il a recueilli nous laisse une tout autre impression. En ce temps-là le Buddha, après avoir donné aux deux marchands qui furent ses premiers disciples laïques, une boucle de ses cheveux et des rognures de ses ongles, leur enseigna encore la façon de vénérer ces reliques. Il prit ses

trois vêtements, les plia chacun en carré et les empila sur la terre, en commençant par le plus grand et en finissant par le plus petit; puis, retournant son bol à aumônes (*pâtra*), il le plaça par-dessus et planta sur le tout son bâton de mendiant (*khakkara*) : « C'est ainsi, dit-il, qu'on fait un *stûpa* », et tel en aurait été le premier modèle. Or nous retrouvons bien dans cette singulière construction le dôme hémisphérique, représenté par le bol renversé : mais il est à présent intercalé entre un soubassement formé de trois terrasses quadrangulaires rentrantes et un long pinacle pointu. Si nous lisons enfin dans les extraits des mémoires de Song Yun et de Tao-yo les renseignements détaillés qu'ils nous donnent *de visu* sur le fameux *stûpa* de Pêshawar, nous nous sentons transportés encore bien plus loin de la forme originelle du tumulus : ses sept cents pieds de hauteur, ses treize étages, ses escaliers montant jusqu'au sommet, l'enfilade de disques dorés qui le surmonte, tout cela suggérerait bien plutôt l'idée d'une tour de Babel [1]. Lequel de ces trois textes devons-nous en croire?

Ils ont raison tous les trois. Nous possédons en effet des spécimens réels ou figurés qui nous permettent de suivre l'évolution du *stûpa*, en pratique comme en théorie, depuis la simplicité des vieux dômes en forme de bulle jusqu'aux complications du style le plus flamboyant. Si nous étudions de près les différences qui séparent les types extrêmes, entre lesquels le modèle censé fabriqué par le Buddha peut servir de transition, nous allons voir qu'elles se ramènent en somme à deux modifications essentielles : le soubassement, d'une part, et le couronnement, de l'autre, augmentent parallèlement d'importance aux dépens du dôme qui constituait primitivement tout l'édifice. Rien n'est plus simple à formuler que la loi de ce développement; son observation expérimentale n'est pas moins aisée.

[1] *Mahâvamsa*, 175. — Hiuan-tsang, *Rec.*, I, p. 47, et cf. Song Yun, p. 395, n. 5 (Stan. Julien n'a pas compris le passage); le *stûpa* modèle est placé par Fa-hien (p. 39-40) près de Nagarahâra. — Song Yun, p. 422-424.

Les *stûpa* « ancien modèle ». — La forme la plus ancienne de *stûpa* qui nous soit figurée dans l'Inde se trouve sur un bas-relief de la porte orientale de Sânchi (cf. plus haut, p. 58) : c'est un simple tumulus vaguement arrondi et entouré d'une balustrade. Mais les autres images que nous fournissent en grand nombre les sculptures de Sânchi et de Barhut (fig. 8) nous présentent un dôme



Fig. 15. — Ruines d'un *stûpa* situé entre les passes de Chérat et de Gouniyâr (Swât).
Circonférence à la base de la partie cylindrique : 43 mètres.

déjà exhaussé sur une terrasse circulaire. Il en est de même, sans parler du grand monument de Sânchi, des petits *stûpa* qui marquent la place de l'autel dans les temples souterrains du Konkan et du Khandesh[1]. L'apparition du parasol qui, d'autre part, les surmonte régulièrement, n'a rien qui puisse surprendre quiconque connaît

[1] *A. M. I.*, pl. 33, 34, 166, 169, etc., ou *Iconogr. bouddhique*, fig. 5, etc.

IMPRIMERIE NATIONALE.

la valeur symbolique que tout l'Extrême-Orient indien attachait au *chattra* et qui, en dépit de la vulgarisation industrielle de son usage, ne s'y perd que lentement. Emblème de haute dignité aussi bien politique que spirituelle, il a dû s'ériger de bonne heure sur la tombe des morts les plus illustres, rois ou religieux vénérés des rois. C'était l'indice tout trouvé de la condition sociale du défunt, sinon tout à fait celui de ses occupations professionnelles, comme la rame dressée par les compagnons d'Ulysse sur le tertre d'Elpénor. Le seul point qui puisse nous arrêter un instant est l'introduction, entre le dôme et la hampe du parasol, d'un édicule quadrangulaire auquel les Népâlais ont donné le nom, qui fait image, de *gala* (col, goulot : cf. d'ailleurs, plus bas, p. 97). Peut-être le développement de cette sorte de piédestal du *chattra* n'a-t-il d'autre origine que des considérations d'esthétique : du moins son couronnement plat et évasé, formé de dalles surplombantes, présente la plus grande analogie avec les chapiteaux des piliers qui supportent les vieilles cryptes. Toutefois, Fergusson a voulu y voir un reliquaire, simulé ou véritable, et M. Senart un autel[1]. On pourrait y chercher encore un souvenir de l'ancienne chambre funéraire, comme d'autres ont trouvé dans la balustrade un rappel de l'enceinte de pierres brutes qui défendait le tumulus. Tout ce que nous voulons retenir ici, c'est ce fait historique que, dès le IIIe siècle avant notre ère, les *stûpa* bouddhiques de l'Inde centrale sont des édifices de pierre stylisés, œuvre de maçons et non de terrassiers, qui présupposent l'art de l'architecte et déjà réclament celui du sculpteur.

Ce serait d'ailleurs une erreur de croire que des édifices de forme aussi ancienne fussent inconnus dans ce que l'on appelait «l'Inde du Nord». Il suffit de rappeler l'imposant *stûpa* de Mânikyâla (fig. 9), duquel nous ne pouvons plus rien affirmer (cf. p. 8) sinon que ce n'est pas, comme on l'a dit longtemps, le tombeau

(1) Fergusson, *Hist.*, p. 64; E. Senart, *Lég. du Buddha*, p. 415.

de Bucéphale! D'un modèle pareil et de dimensions sensiblement égales devait être, si l'on en juge par l'état actuel des décombres, le tope de Shâhpour (fig. 27), à l'est de Shâh-Ḍhêrî; ce dernier représente, à notre avis, le *stûpa* « haut d'environ cent pieds » qui passait pour avoir été élevé par Açoka « en dehors et au sud-est de Takṣaçilâ », derrière un rideau de collines, sur la place où son fils



FIG. 16. — RUINES DU *STÛPA* DE BARIKOT (SWÂT) : ANCIEN *UTTARASENA-STÛPA*.
D'après une photogr. communiquée par le colonel DEANE.

Kunâla avait eu les yeux arrachés à l'instigation d'une de ses belles-mères. Le petit tope de Chakpat, voisin du fort de Chakdarra, dans la vallée du Swât, est demeuré plus caractéristique, ayant gardé, au moins partiellement, le revêtement en bel appareil de sa calotte arrondie (fig. 10-12)[1]. Apparemment, son couronnement, comme

[1] Pour le grand *stûpa* de Mânikyâla, cf. CUNNINGHAM, *A. S.*, II, p. 159, et V, p. 75; FERGUSSON, *Hist.*, p. 81-82 : photogr. dans *A. M. I.*, pl. 54, etc. — Pour celui de Shâhpour, voir CUNNINGHAM, *A.S.*, II, p. 123; cf. HIUAN-TSANG, *Mém.*, I, p. 154, ou *Rec.*, I, p. 139. — Pour celui de Chakpat, cf. *Front. indo-afghane* dans *T. M.*, 1899, p. 496 et 497, ou, à part, p. 141 et fig. 26 : nous utilisons ici de préférence à nos photographies celles de M. A.-E. Caddy, qui ont été prises immédiatement après les fouilles et avant l'enlèvement des motifs décoratifs (cf. fig. 89).

celui des deux autres, serait à restituer d'après l'analogie de Barhut et de Sânchi. La seule différence notable qui les sépare de ces derniers consiste dans l'absence totale de balustrade : c'est tout juste si l'on retrouve celle-ci figurée par des pilastres, à titre de simple ornement, sur la terrasse de Mânikyâla [1]. Nous n'oserions toutefois affirmer, en dépit de ces exemples, que son emploi, si important dans l'Inde centrale, eût été totalement aboli dans l'Inde du Nord. Un petit modèle très complet de *stûpa* en bronze, d'environ o m. 10 de hauteur, trouvé à Jaoli, dans le voisinage de Shâh-Dhêrî [2], et conservé au British Museum, a son soubassement carré entouré d'une balustrade. C'est ainsi encore que, sur la figure 41, nous en voyons une, à la vérité fort simplifiée, régner tout autour de la terrasse quadrangulaire d'un temple. Si les quatre hautes portes à triples traverses courbes, dont elle était habituellement coupée, ont disparu, il n'en est pas de même des colonnes-trophées (*jaya-stambha*) qui, à Sânchi même, flanquaient ces sortes d'arcs de triomphe (*torana*) et en partageaient le rôle éminemment décoratif [3]. Ce rôle, elles l'assument désormais à elles seules sur les figures 23-24 et 296, où elles continuent à encadrer le dôme du *stûpa*, sans qu'aucune balustrade soit représentée. Peut-être même cette réédition systématique des vieux *stambha* nous donne-t-elle la clef d'un détail d'Amarâvatî, autrement incompréhensible : ce sont ces quatre mêmes piliers que nous verrions reparaître, seulement multipliés par cinq, en face de chaque entrée et, si l'on peut dire, aux quatre coins de la terrasse circulaire du monument (fig. 68). Mais

[1] Le cercle de maçonnerie qui environne le *stûpa* de Chakpat avait, comme nous verrons plus bas (p. 93), une tout autre raison d'être.

[2] Cf. CUNNINGHAM, *A. S.*, II, p. 147; lui-même aurait trouvé les restes d'une balustrade bouddhique à Shâh-Dhêrî (*A.S.*, V, p. 75 et pl. XX), et W. Simpson à Hidda (*Trans. R. I. B. A.*, 1879-1880, p. 55).

[3] Sur ces *lât* ou piliers détachés, voir FERGUSSON, *Hist.*, p. 55, et CUNNINGHAM, *Bhilsa Topes*, p. 193-199, et pl. VII, VIII et X, etc. On les voit d'ailleurs voisiner avec les *stûpa* sur les plus vieilles sculptures (CUNNINGHAM, *Barhut*, pl. XIII, ou *A. M. I.*, pl. 17) comme sur les miniatures népâlaises tardives (*Iconogr. bouddhique*, pl. I, 5 et 6), sans parler des spécimens qui nous ont été légués par Açoka.

nous devons toucher à tous ces points d'autant plus brièvement que nous n'avons rencontré au Gandhâra aucun spécimen encore debout de ces colonnes détachées : toutefois il y aura lieu de nous souvenir de leur existence quand il s'agira d'expliquer la provenance des quelques bases et chapiteaux découverts au cours des fouilles dans le voisinage des *stûpa*.

Il convient de rappeler également qu'outre les trois exemples cités, nombre d'autres, et non des moins typiques, se dérobent actuellement à nos recherches dans la vallée interdite de Kâboul. Masson a été, en effet, conduit par ses observations à établir une distinction, qu'il juge à tort foncière, mais qui, au point de vue de leur aspect extérieur, est parfaitement fondée, entre ce qu'il appelle «topes» ou «tumuli». Nous verrons dans un instant ce qui caractérise à ses yeux les topes; mais, dès à présent, il n'est pas douteux pour nous que ses tumuli, «constructions plus basses et qui peuvent être décrites comme consistant en un soubassement surmonté d'une coupole», ne soient exactement le genre d'édifices où nous reconnaissons les *stûpa* de modèle ancien. Masson s'est d'ailleurs fort bien aperçu lui-même «de leur ressemblance frappante avec les «dahgope» de l'Hindoustan[1]», et c'est ce que confirme encore le dessin qu'il donne de l'un d'eux (voir fig. 19 *a*). Une différence de silhouette aussi sensible n'avait pas dû échapper avant lui aux observateurs : c'est elle, croyons-nous, que nous retrouvons, seulement déguisée à l'indienne, à la base d'une remarque qui revient fréquemment dans les chapitres de Hiuan-tsang relatifs à l'Inde du Nord. De temps à autre, il nous rapporte que tel *stûpa* en particulier «a été bâti par Açoka». Le fait est, après tout, possible qu'Açoka ait pris l'initiative de faire ériger des monuments en un pays où nous savons qu'il a pris celle de faire graver des inscriptions. Toutefois nous ne voudrions pas, comme bien on pense, nous porter garant de l'authenticité de la tradition

[1] *Ar. ant.*, p. 91 : par «dahgope», Masson entend «dagoba» (= *dhâtu-garbha* = réceptacle à reliques) qui est le terme usuel à Ceylan pour *stûpa*.

recueillie, quelque mille ans après, par le pèlerin chinois. Nous ne répugnerions pas moins à penser que cette attribution — qu'elle fût ou non incontestable, il n'importe — ne fût pas du moins justifiée par quelque apparence extérieure de raison : et nous chercherions

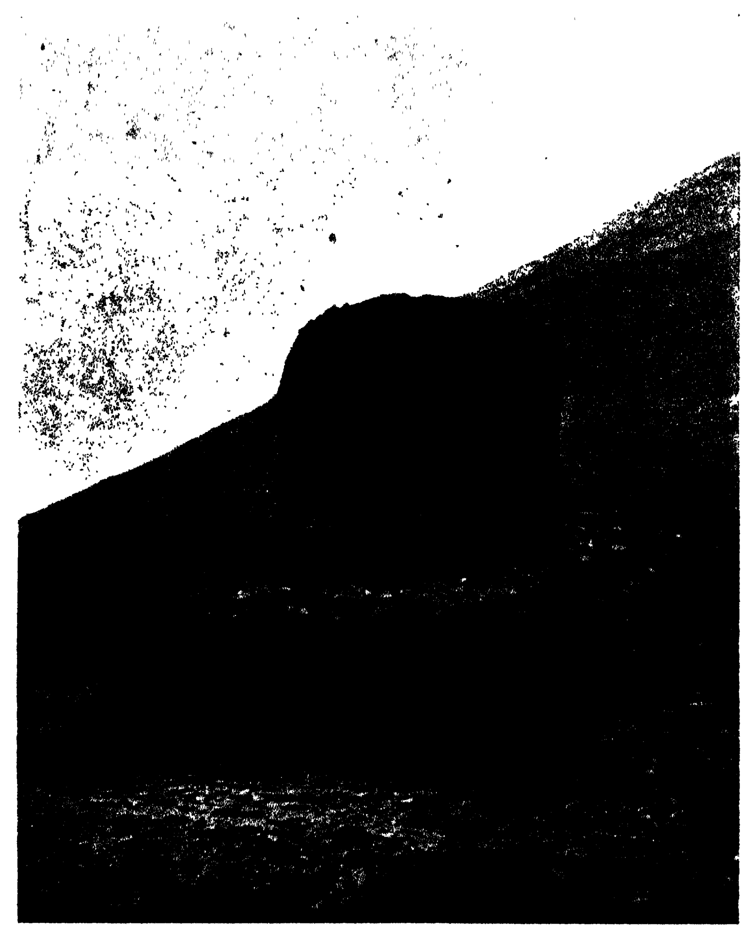


Fig. 17. — Ruines du *stûpa* de Top-Darra (Swât).

volontiers cette dernière dans le fait d'expérience commune formulé par Masson. Si l'on faisait remonter de préférence à Açoka la fondation de tel *stûpa*, à l'exclusion de ceux du voisinage, c'est qu'il s'en distinguait visiblement par une forme généralement connue pour attester une plus haute antiquité. Ce n'est pas par un

simple effet du hasard ni par une fortuite rencontre que les quatre *stûpa* du Népâl, mis par la voix populaire sous le nom d'Açoka aux quatre coins de la ville de Patan, ont justement conservé la lourde allure des plus anciens modèles connus[1]. Si les désignations

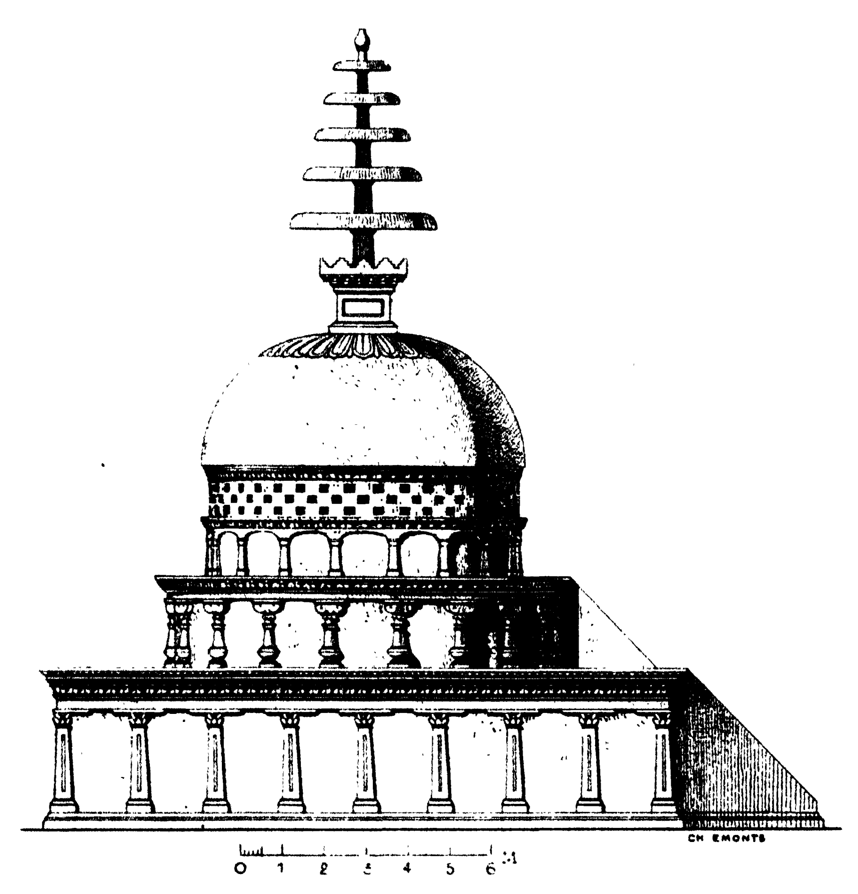


FIG. 18. — ESSAI DE RESTAURATION THÉORIQUE DU PRÉCÉDENT.

analogues au Gandhâra n'étaient pas purement gratuites — et il serait absurde qu'elles le fussent, — elles étaient évidemment suggérées, de façon plus ou moins réfléchie, par des constatations du même ordre et reposaient en définitive sur des particularités de style.

[1] Cf. OLDFIELD, *Sketches from Nepál*, t. I, p. 124, et II, p. 212, et S. LÉVI, *Le Népâl*, I, p. 263 et 331.

LES *STÛPA* « TRANSITION ». — La différence qui existe entre les *stûpa* anciens et modernes ou, pour employer les termes de Masson, entre les topes et les tumuli est, selon lui, que les premiers seuls possèdent un « corps cylindrique », dont l'insertion entre le soubassement et le dôme tend à donner au monument l'apparence d'une tour. Au point de vue architectural, l'effet produit est très dissemblable, sans qu'il aille pour cela jusqu'à créer une distinction de nature ou de destination. « Le tope, nous dit encore Masson, est une construction massive comprenant deux parties essentielles : la base et un corps perpendiculaire reposant sur elle. Ce dernier, à partir d'une certaine élévation, se termine toujours à la manière d'une coupole, quelquefois si déprimée, qu'elle ne présente plus qu'une légère convexité de surface. . . » Tout ceci est très exact; mais, quand il ajoute : « et le plus fréquemment approchant de la forme d'un cône », il énonce une conclusion trop hâtivement fondée sur l'état de délabrement de la plupart des sommets qu'il a pu examiner[1] : partout où l'édifice n'a pas été trop dégradé par les chercheurs de trésors ou les intempéries, la ligne du faîte est, comme nous allons voir, une courbe simple. Un modèle caractéristique lui était déjà fourni par le reliquaire qu'il avait découvert dans le tope de Soultanpour, un peu à l'ouest de Jellalabâd (voir fig. 13). Ce petit *stûpa* se démonte, non pas en deux, mais en quatre parties, non moins essentielles l'une que l'autre : 1° une base carrée; 2° un corps cylindrique; 3° un dôme; 4° un pinacle de parasols. De ces quatre éléments architectoniques, seul le second est, en effet, nouveau pour Masson, qui part d'un tumulus à base carrée (fig. 19 *a*). Il peut être curieux de noter, à ce propos, que l'originalité de la coupole byzantine consiste également dans l'interposition entre elle et son support, en vue d'obtenir le même effet de surélévation, d'un tambour cylindrique[2]. Mais, pour nous, il

[1] *Ar. ant.*, p. 55. Cette erreur de Masson sur la façon dont se terminent les *stûpa* gâte sa collection de dessins, reproduite dans une seconde série de planches (I-IX) à la suite du ch. II du même recueil.

[2] Cf. BAYET, *L'art byzantin*, p. 133.

nous faut reconnaître dans ce « cylindrical body » une simple mise à l'alignement de la terrasse ronde, sur laquelle se sont de bonne heure juchés les dômes; ce que nous voyons de plus nouveau dans le modèle de Soultanpour, c'est son soubassement quadrangulaire, encore qu'il nous paraisse directement inspiré des plus anciennes représentations de *stūpa* à balustrade carrée (cf. fig. 8).

Si nous nous reportons aux exemples monumentaux, nous constatons que, déjà à Mânikyâla, le vieux soubassement circulaire s'est dédoublé en deux parties d'égale importance et de décoration pareille, dont l'une continue à fournir une terrasse aux rites processionnels et dont l'autre ne fait plus que prolonger par la verticale

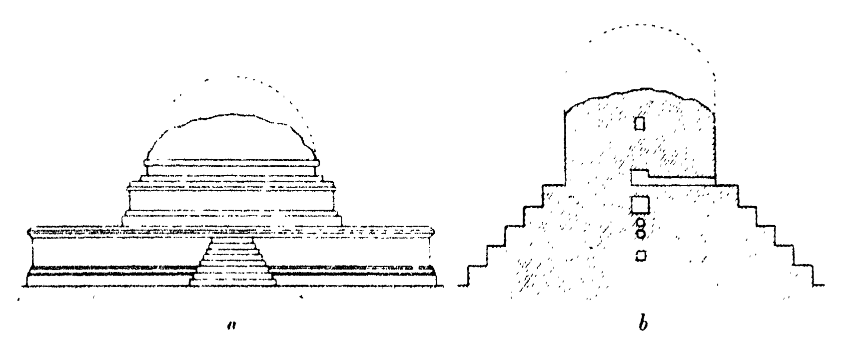


Fig. 19. — « Tumulus » et « Tope » d'après Masson.
a. *Tumulus de Bâr-Robât*; b. *Tope dit « Gouddra » (vallée de Kâboul)*.
D'après l'*Ariana antiqua*, pl. IV, sauf correction de la ligne des dômes.

la ligne du dôme (voir fig. 9). Nous retrouvons cette même calotte hémisphérique à peine exhaussée sur une sorte de collet cylindrique et une terrasse carrée au tope d'Ishpola — sans doute le Pìchboulak de Court — qui domine, du haut d'un promontoire, la passe du Khaïber (fig. 14); mais, cette fois, le tout est encore surélevé sur un mur de soutien constituant une seconde terrasse quadrangulaire : une de plus, et l'édifice pouvait servir d'illustration à la leçon de choses donnée par le Buddha aux deux fidèles marchands (voir plus haut, p. 63). La ruine de *stūpa* la plus imposante que nous ayons vue au Swât (fig. 15) dresse également sur un double soubassement carré une silhouette où les lignes

perpendiculaires semblent avoir gagné en importance au détriment de la courbe surbaissée, mais non point conique, du faîte. Il en est de même du tope de Barikot (fig. 16), dont, selon toute vraisemblance, la légende nous a été conservée par Hiuan-tsang[1]. S'il a perdu son soubassement carré, dont les pierres ont servi à bâtir les murs modernes du voisinage, il a gardé la ceinture d'arcades qui, pour l'agrément des yeux, partage comme en deux tambours superposés sa partie cylindrique. Un autre *stûpa* du Swât, caché au fond d'un vallon qui en a pris le nom de Top-Darra, à environ un mille au sud-est de Haibatgrâm, compte, pour ainsi parler, une zone ou assise transversale de plus, ayant en outre intercalé une terrasse ronde au-dessus de sa base quadrangulaire (fig. 17). Celle-ci a survécu presque intacte, sauf du côté de l'escalier qui montait au second étage et que des fouilles superficielles ne manqueraient pas de dégager. Nous avons seulement pu relever, parmi les débris écroulés, quelques fragments de larges pierres plates, vestiges des parasols qui jadis surmontaient le sommet.

Il resterait en effet — et ce n'est pas la partie la moins délicate de notre tâche — à préciser l'image que nous devons nous faire du couronnement de tous ces *stûpa* aujourd'hui décapités. Rien n'était malheureusement plus facile à détruire ni plus prompt à s'écrouler. L'énorme dalle de 3 m. 50 de diamètre qui formait l'un des *chattra* de Chakpat (fig. 10-2) ne s'est conservée jusqu'à nos jours que par un hasard extraordinaire. Ce spécimen isolé serait d'ailleurs absolument insuffisant, sans l'aide des modèles réduits et des images sculptées, à nous donner l'idée du véritable clocheton d'ombrelles qui se dressait jadis au faîte des *stûpa*. Le petit reliquaire de Soultanpour (fig. 13) et ceux de Mânikyâla et de Kâboul (fig. 20-21) sont heureusement là pour nous en rendre la légèreté et la hardiesse : et ainsi font encore les édicules de Gan-

[1] Cf. HIUAN-TSANG, *Mém.*, I, p. 139, ou *Rec.*, I, p. 126, et la carte à la fin de ce volume (*Uttarasena-stûpa?*).

dhairi (fig. 72) et de Loriyân-Tangai (fig. 71). Le Musée de Lahore possède, d'autre part, une série presque complète de ces parasols qui vont en diminuant de diamètre à mesure qu'ils se rapprochent de la cime, tout pareils en somme à ces rondelles enfilées qui représentent les sapins dans nos jouets d'enfants (fig. 70). Enfin nos

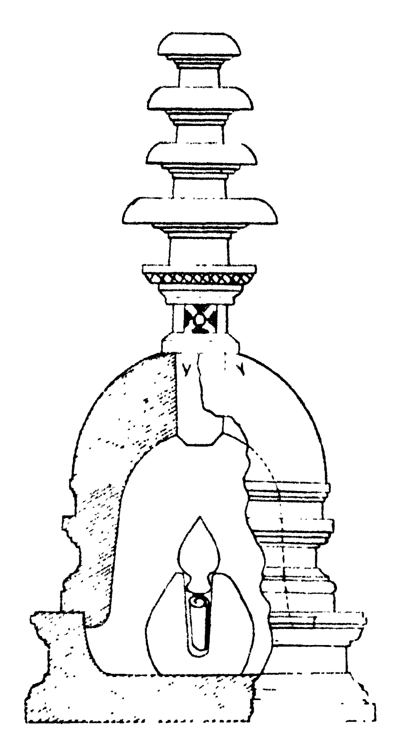


FIG. 20. — RELIQUAIRE EN FORME DE STŪPA [1].
British Museum. Provenant de Mânikyâla. Hauteur : 0 m. 25.
D'après CUNNINGHAM, *A. S.*, II, pl. LXV.

dernières hésitations devront être levées par les nombreuses représentations de *stûpa* monumentaux que nous rencontrons sur les

[1] Cette cassette, démontable en trois pièces (base, dôme, pinacle), est en schiste argileux, de couleur bleuâtre et façonné au tour : les parasols ont été dorés. Le reliquaire intérieur est de cristal et contenait un petit morceau d'os enveloppé dans une feuille d'or en compagnie d'une piécette d'argent, d'un anneau de cuivre, et de quatre cabochons de nacre, de turquoise, de grenat et de quartz : soit, au total, une relique associée à sept matières précieuses (*ratna*).

bas-reliefs. L'un d'eux, très finement traité, s'arrête malheureusement à la troisième ombrelle (fig. 22); les autres, plus frustes, montrent en revanche le *stûpa* de pied en cap, depuis le sol jusqu'à la pointe piriforme, qui, comme nous le verrons, était faite d'un vase et que cravatait ordinairement une banderole (fig. 23-24 et 296; cf. fig. 297-300). Sur tous les exemples complets, la flèche, encore qu'elle ne compte que le chiffre décidément normal de cinq ombrelles, absorbe à tout le moins un bon tiers de la hauteur totale de l'édifice, et davantage même, si l'on y joint son piédestal. Une telle abondance de documents et un tel accord de témoignages nous ont contraint à tenter du mieux conservé de nos *stûpa* une restauration tout approximative, mais qui, à prendre les choses en gros, ne paraît pécher que par excès de prudence (fig. 18). C'est ainsi qu'il eût probablement fallu forcer davantage la largeur, sinon la hauteur du pinacle. Les exemples cités attestent également la coutume de relever la nudité du dôme en le flanquant de quatre fausses niches faisant saillie comme les lucarnes d'un toit (fig. 70-72; on en voit des vestiges sur la figure 23). Enfin il eût peut-être convenu, sinon d'entourer la base carrée d'une balustrade d'après le petit modèle (également à cinq parasols) de Jaoli (cf. plus haut, p. 68), du moins de l'orner aux quatre coins de colonnes détachées encadrant le dôme à la façon des figures 23-24 et 296. Tel quel, et pourvu qu'on ait soin de le rapprocher des exemples concrets qui le commentent, ce timide essai peut servir à donner une idée moyenne du style des *stûpa* de l'Inde du Nord[1].

LES *STÛPA* DE STYLE MODERNE. — Les constatations ainsi acquises nous permettraient encore de suivre avec quelque assurance dans les textes, même si tout spécimen postérieur nous faisait défaut,

[1] M. W. SIMPSON a déjà publié, dans les *Trans. R. I. B. A.*, 1879-80, pl. V, une restauration du *stûpa* d'Ahin-Posh, «où tous les détails peuvent, dit-il, être considérés comme sûrs, sauf le dôme et les parasols» (cf. *J. R. I. B. A.*, 3ᵉ série,

l'évolution subséquente de ces édifices. Celle-ci se continue en effet de façon régulière, ou du moins ne s'exagère que dans le sens déjà indiqué. D'après un rapport manuscrit de M. A.-E. Caddy (daté de Chakdarra, mai 1896), il aurait constaté que le *stûpa* de Loriyân-Tangai (fig. 3) était couronné de neuf (et non plus seulement cinq) parasols de pierre, mesurant de neuf à un pied de diamètre. De son côté, Masson n'a pas compté moins de cinq terrasses au tope dit Goudâra (fig. 19 *b*). Mais le grand monument de Pêshawar, surtout sous la forme où l'ont vu Song Yun et ses compagnons au début du VIe siècle de notre ère, était, de l'aveu commun, le modèle achevé de ce genre élaboré et fleuri : il a aujourd'hui à peu près disparu, et nous aurons à revenir sur les raisons d'une destruction si complète. M. Ed. Chavannes, qui a réuni et comparé, sans aucune théorie architecturale préconçue, tous les renseignements chinois — les seuls que nous possédions — sur cette extraordinaire pièce montée, se la représente ainsi : «Sur le sol reposait un soubassement en pierre, formé de cinq assises, qui avait une circonférence de 300, ou de 390 pieds, ou d'un *li* et demi, suivant les diverses évaluations, et une hauteur de 150 pieds, d'après Hiuan-tsang; au-dessus de ce soubassement s'élevait le *stûpa* proprement dit, qui était une construction en bois à treize étages, d'une hauteur de 400 pieds; enfin le tout était surmonté d'une colonne de fer de 88 pieds de haut, portant 13, ou 15, ou 25 disques en cuivre doré...[1].» Une telle description, absolument incompréhensible pour quiconque n'aurait devant les yeux que le souvenir de Sânchi ou de Mânikyâla, n'a plus rien qui puisse nous surprendre : à vrai dire, elle représente la suite logique du développement progressif du *stûpa*, tel que nous venons de l'esquisser. Si l'on songe que les «étages», auxquels on accédait d'ailleurs par

I, 1893-94, p. 98). Les monuments que nous avons reproduits lui auraient assurément suggéré une autre forme de pinacle et épargné l'erreur de placer la fausse niche au niveau de la terrasse et sur le tambour cylindrique au lieu de la faire se profiler, à la manière d'un pignon, sur l'hémisphère même du dôme.

[1] *B.E.F.E.-O.*, III, 1903, p. 424, n. 3.

des escaliers, n'étaient qu'une variété de terrasses, toute cette complication croissante est plus apparente que réelle et se réduit, encore une fois, à la multiplication des éléments primitifs extrêmes, terrasses de la base et parasols du sommet.

Ainsi les lignes massives des vieux tumuli lentement se transforment et s'étirent peu à peu vers le ciel. Qu'il y ait eu quelque influence venue d'Occident dans ces superpositions pyramidales de terrasses quadrangulaires qui rappellent celles des anciens temples chaldéens, il est bien possible. Que l'élan inattendu de cette flèche soit l'un des indices des transformations subies au Gandhâra, grâce au mélange des idées iraniennes, par le vieil esprit bouddhique, rien ne nous paraît plus vraisemblable. Ce qui, d'autre part, est sûr, c'est que le nouveau modèle de *stûpa* ainsi créé a joui d'une grande vogue en dehors des limites de l'Inde du Nord. Le tope de Thal Rukham, dans le district de Haïderabâd du Sind, semble directement descendu au fil de l'Indus des vallées du Swât ou de Kâboul (voir *A. M. I.*, pl. 62). La réfection dont fut tardivement l'objet le célèbre *stûpa* de Sârnâth, dans le bassin du Gange, et dont il est sorti doublé de hauteur, nous paraît — comme peut-être aussi l'adjonction des huit niches qui le décorent — une tentative pour le restaurer dans le goût nouveau (fig. 25); du moins, son état actuel de délabrement ne fait-il que rendre plus visible le fait que l'on a juché sur l'ancien dôme à revêtement de pierres une sorte de tour de briques; l'effet obtenu est exactement le même que si l'on avait entassé le *stûpa* de Barikot (fig. 16) sur celui de Mânikyâla (fig. 9). La seule ruine rencontrée et photographiée par M. A. Stein dans la vallée de Hounza-Nagar, au sud des Pâmirs, n'est, à tout prendre, qu'un diminutif de celle de Top-Darra (fig. 17). Près de Dras, dans le Ladâkh, M. W. Simpson a relevé en passant, sur une vieille pierre, la représentation d'un *stûpa* à treize parasols; on sait que ce chiffre de *chattra* est resté consacré au Népâl. En Chine, on nous dit que la mission dont fit partie Song Yun rapporta des modèles d'architecture, entre autres celui du sanctuaire de Pêshawar, et

l'impératrice douairière Hou aurait fait bâtir en 516, à Lo-yang, «un *stūpa* de neuf étages et de neuf cents pieds de hauteur,

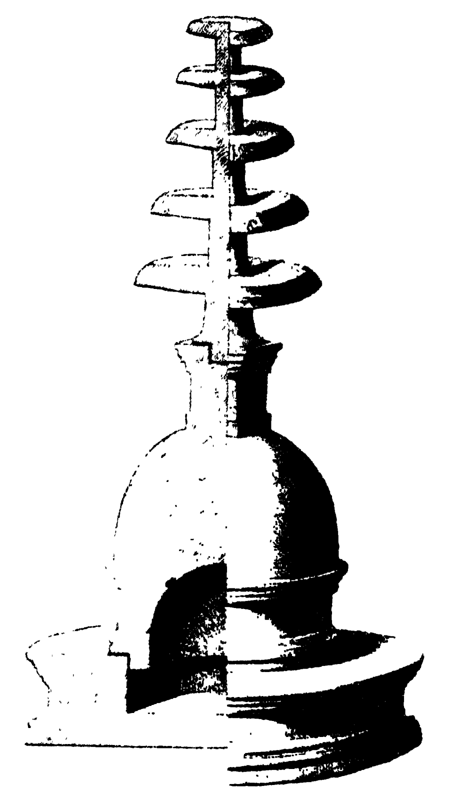


FIG. 31. — RELIQUAIRE EN FORME DE *STŪPA*[1].
D'après le *J. A.*, 3e série, VII, 1839, pl. XIV ; sans échelle.

surmonté d'un mât de cent pieds de long qui portait trente disques dorés superposés et un vase d'une contenance de deux cent cinquante

[1] Ce modèle de *stūpa* aurait été trouvé par Gerard «pour ainsi dire enveloppé dans le massif du tope dit *Bourdj-i-yak-dereh*», à l'est de Kâboul : les ouvriers y auraient pénétré par effraction, ce qui suppose des dimensions assez grandes, et découvert à l'intérieur, «dans la cellule qui y était ménagée, cinq lampes de terre cuite remplies de fragments solides et blanchâtres... Aussi l'ouverture du Bourdj-i-yak-dereh n'eût-elle été d'aucune utilité pour la science, si M. Honigberger n'eût observé, avec son exactitude accoutumée, la forme insolite de la construction intérieure, remarquable par une élégance de style dont elle offrait le premier exemple. Elle a été représentée en coupe sur une des planches jointes à cette notice...» (JACQUET, in *J. A.*, 3e série, t. VII, p. 394-395).

boisseaux ». A huit terrasses, les cinq premières quadrangulaires et les trois supérieures rondes, était également, selon son plan primitif, le célèbre monument javanais de Boro-Boudour; mais le neuvième étage — constitué, selon toute analogie, par le dôme central — est bien loin d'avoir un couronnement de proportions aussi ambitieuses. En revanche, les coupoles se sont multipliées et, en même temps qu'elles ne gardaient qu'un petit pinacle conique, ont pris cette forme de cloche qui leur est restée habituelle aussi bien au Cambodge (fig. 26) qu'en Birmanie ou au Siam. Mais il va de soi que nous ne pouvons examiner ici toutes les formes plus ou moins fantaisistes qu'ont prises les *cedei* d'Indo-Chine, les *dâgoba* de Ceylan, les *cho-rten* du Tibet ou les *soubourghan* mongols : il suffit de rappeler que ce ne sont là que des variétés du genre *stûpa*, et qu'il n'est d'ailleurs aucune modification, si maniérée soit-elle — dentelure des bases, stylisation du clocheton, évasement du dôme par en bas et même par en haut, ouverture dans la masse de niches ou de véritables chapelles, etc., — qu'on ne puisse retrouver dans l'Inde propre, soit au fond des grottes de la région occidentale, soit parmi l'étonnante collection de ce genre d'édicules qu'ont mis au jour les fouilles du Magadha [1].

§ III. La technique du *stûpa*.

Jusqu'ici nous ne nous sommes guère occupé que de la silhouette des édifices, et ce n'est qu'incidemment que nous avons dû donner, dans nos citations, quelques renseignements sur les dimensions

[1] Voir M. A. Stein, *Prel. Rep.*, pl. I, ou *Sand-buried Ruins of Khotan*, p. 35 : W. Simpson, *A sculptured tope on an old stone at Dras, Ladâkh* (*J. R. A. S.*, 1882, p. 28, ou *Trans. R. I. B. A.*, 1891, p. 227); B. H. Hodgson, *Essays*, etc.. Londres, 1874, p. 30; Éd. Chavannes, *B. E. F. E. - O.*, III, p. 387; C.-M. Pleyte, *Boro-Budur*, p. viii. La tentative d'assassinat contre Harṣa, à Prayâg (Allahabâd), a lieu sur l'escalier d'un *stûpa* élevé (Hiuan-tsang, *Mém.*, I, p. 261, ou *Rec.*, I, p. 220), etc.; pour des *stûpa* indiens de forme moderne, cf. *Iconogr. bouddhique*, pl. I, fig. 6, et les références données à la page 60, n. 3.

qu'ils atteignent et les matériaux dont ils sont composés. Il ne serait pas inutile d'entrer dans les mêmes détails à propos des monuments les mieux connus du Gandhâra, et même de porter notre attention sur ce que les fouilles nous ont révélé de leur structure intérieure. Cette étude rapide n'aura pas seulement pour résultat de nous familiariser avec les procédés des vieux architectes bouddhistes : elle nous permettra encore de vérifier la possibilité de certaines de leurs combinaisons, au premier abord fort surprenantes, en nous initiant au secret de leur réalisation passée; elle nous aidera enfin à nous rendre compte de l'état actuel des ruines et de la diversité de leurs aspects.

Dimensions et matériaux. — La plupart de nos reproductions étant accompagnées de mensurations ou d'échelles, on s'est déjà rendu compte qu'il y avait dans l'Inde du Nord des *stûpa* de toute taille, depuis les petits reliquaires (fig. 13 et 20) qui ont à peine quelques centimètres jusqu'au sanctuaire de Pêshawar, «le plus haut du *Jambudvîpa*», auquel Tao-yo assigne une élévation exacte de 632 pieds, près de 200 mètres! Hiuan-tsang, qui a trouvé presque tous ces édifices déjà en ruine, parle encore couramment de *stûpa* de 100, 200 et 300 pieds de hauteur. Les spécimens examinés par Masson mesurent à la base cylindrique de 60 à 180 pieds; et celui de la figure 15, 140 pieds de circonférence. Il est vraisemblable, étant donnée leur forme relativement élancée, que la superposition du soubassement, du tambour, du dôme, du couronnement et du pinacle arrivait à égaler les deux tiers de cette dimension, soit à peu près le double du diamètre. Le *stûpa* de Top-Darra (fig. 17-18) n'a plus qu'une douzaine de mètres de haut : complet, il devait en compter au moins un tiers en plus. Les bases des sanctuaires intérieurs mesuraient respectivement à Loriyân-Tangai (fig. 3) et à Takht-î-Bahai (fig. 64) 10 mètres et 7 m. 50 de côté, à Jamâl-Garhî (fig. 65, n° 1) et à Sikri (fig. 73) 7 m. 50 et 2 m. 25 de diamètre. La transition la plus graduelle peut être

IMPRIMERIE NATIONALE.

ainsi ménagée jusqu'à l'édicule de Gandhairi (fig. 72) qui — même si on lui accorde comme authentique sa première base carrée, ce qui est après tout possible — ne monte pas à 2 mètres, non plus que celui de Loriyân-Tangai (fig. 71).

Comme il y avait des *stûpa* de toutes dimensions, on en faisait aussi de toutes matières, les plus rares comme les plus communes, depuis la glaise jusqu'à la bouse de vache, en passant par l'or. Le petit *stûpa* miraculeux qui provoqua la fondation de celui de Kaniṣka, à Pêshawar, avait trois pieds de haut et était fait de bouse. Ceux qui servaient de tabernacles aux reliques exhibées à Hidda étaient, nous disent Fa-hien et Hiuan-tsang, fabriqués avec les «sept joyaux», c'est-à-dire en feuilles d'or et d'argent incrustées de pierres précieuses[1]. Le reliquaire de Sultanpour (fig. 13) est en stéatite et celui de Mânikyâla (fig. 20) en schiste bleu, façonné au tour. La plupart des *stûpa* au-dessous de 2 mètres étaient construits avec des blocs de schiste taillés et ajustés ensemble : au-dessus de cette taille seulement ils devenaient de véritables édifices en maçonnerie. Sur l'appareil extérieur de leurs murailles, d'ailleurs le plus souvent cachées sous un revêtement ou un enduit, nous aurons à revenir (p. 101); quant à l'intérieur de toutes ces bâtisses, il était uniformément composé de pierres frustes simplement liées avec de la terre : ainsi s'explique que, par exemple, le tumulus de Shâhpour (fig. 27) ne soit plus, ayant perdu son parement, qu'un énorme éboulis de décombres. Il est toutefois des cas où l'oblitération de la forme du *stûpa* et l'affaissement de ses débris sont poussés si loin qu'ils deviennent inexplicables par cette

[1] Fa-hien, p. 38; Hiuan-tsang, *Mémoires*, I, p. 102, ou *Records*, I, p. 96. Le *stûpa* qui apparaît au début du ch. xi du «Lotus de la Bonne Loi» est aussi fait des sept *ratna* (joyaux) à savoir : *suvarṇa* (or), *rûpya* (argent), *vaiḍûrya* (œil-de-chat), *musâragarbha* (améthyste?), *açmagarbha* émeraude), *lohitamukti* (corail), *karketana* (chrysobéryl); voir Bibl. nat., mss. Burn. 99, *A*, fol. 112 r° et v°, ou 100, *A*, fol. 103 r°, et, pour l'identification de ces diverses pierres précieuses, cf. Finot, *Lapidaires indiens*, p. xv-xix. — D'après Fa-hien (p. 31 et 32), les quatre grands *stûpa* de l'Inde du Nord étaient revêtus de plaques d'or et d'argent.

unique raison. Si nous nous rendons dans les environs de Pêshawar au site indiqué par les pèlerins chinois pour la fondation religieuse de Kaniṣka, nous y trouvons, sous le nom de Shâh-jî-kî-Ḍhêrî ou «tumulus du grand roi», un double monticule fort étendu mais aussi fort bas (fig. 59). Le tertre de droite a bien encore les trois cents mètres de circuit qu'ils attribuent en moyenne au *stûpa*, et sa forme oblongue s'explique naturellement par le fait que du côté de l'est — nous le savons de même source — un grand escalier prolongeait le plan carré de son soubassement. Mais il n'y a pas ici d'écroulement qui tienne : comment une «tour» plus élévée que

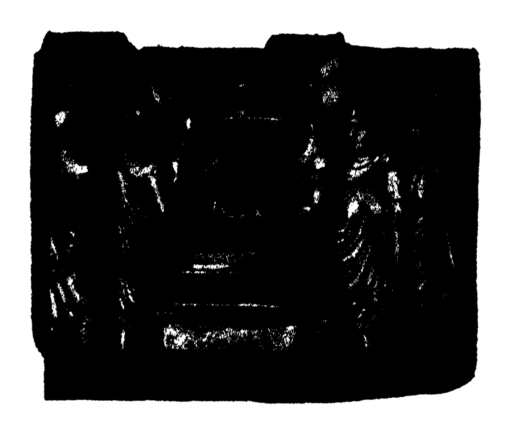


Fig. 29. — Modèle de *stûpa*.

British Museum. Provenant de Bounér? Hauteur : 0 m. 145.

D'après une photogr. de M. A.-E. Caddy, au Musée de Calcutta.

Saint-Pierre de Rome n'aurait-elle laissé, après elle, même au bout de douze siècles, que des restes de quatre à cinq mètres de hauteur? Les mêmes voyageurs nous fournissent heureusement le mot de l'énigme en même temps qu'ils nous forcent à la poser.

A vrai dire, la raison qu'ils nous donnent de la destruction du fameux sanctuaire ne fait tout d'abord qu'augmenter notre étonnement : c'est en effet l'incendie. Or on ne conçoit guère qu'une masse solide de pierre et de mortier puisse brûler, fût-elle frappée de la foudre. Quelques phrases incidentes nous mettent heureusement sur la voie : Song Yun et Tao-yo sont d'accord pour mentionner

que les treize étages supérieurs étaient de bois, y compris les escaliers qui y montaient. Dès lors, il n'est plus surprenant qu'au début du VIe siècle la «pagode» eût été déjà «incendiée trois fois par le feu du ciel», et que, cent ans plus tard, Hiuan-tsang l'ait à son tour trouvée en cendres. On sera encore moins surpris de la fréquence de ces incendies, si l'on songe qu'à chaque réfection on commettait de nouveau l'imprudence de planter sur cette construction en bois un pilier de fer orné de disques de métal, dont le premier effet devait être d'attirer, mais non de parer la foudre. Le phénomène électrique qui a été conté à Hiuan-tsang à propos d'un *stûpa* du Kapiça et où la foi populaire avait vu une relique, sous la forme d'un globe de feu, monter et descendre en spirale autour du clocheton d'ombrelles[1], pouvait bien sur une bâtisse en pierre passer pour un miracle, mais devait finir par un désastre sur un bâtiment de bois. Il ne faut pas croire d'ailleurs que ce soit la seule mention que nous ayons de l'emploi de planches et de poutres dans l'édification de ces monuments bouddhiques. Un roi pieux, nous dit le *Divyâvadâna*, a construit un *stûpa* en quatre matières précieuses; son successeur étant un infidèle, des gens sans scrupule en profitent pour ravir tout ce qui dans l'édifice a quelque prix; que reste-t-il? — «Du bois et de la terre[2].» Il est même à croire que c'est dans les monuments qui dépassaient les proportions ordinaires, que l'on avait particulièrement recours à des charpentes de soutènement et à des revêtements de boiseries : c'est encore à propos d'un *stûpa* «de plusieurs centaines de pieds de hauteur» — celui qui marquait au nord de Puṣkarâvatî la place où le futur Buddha avait jadis donné ses yeux en aumône — que Hiuan-tsang nous dit qu'il était «fait de bois et de pierres veinées»; entendez qu'il en était surtout revêtu extérieurement, l'intérieur restant composé, comme

[1] HIUAN-TSANG, *Mém.*, I, p. 52-53, ou *Rec.*, I, p. 66.

[2] *Divyâvadâna*, p. 418 : *pâṃçukâṣṭhaṃ câvaçiṣṭam*; les quatre joyaux énumérés *ibid.*, p. 381, sont l'or, l'argent, le cristal (*sphaṭika*) et l'œil-de-chat. Le *Sûtrâlaṅkâra*, XV, n° 80, raconte également l'histoire d'un *stûpa* ruiné dont des sacrilèges utilisent les malheureux débris comme bois de chauffage (trad. Ed. Huber).

d'habitude, d'un mélange de terre et de moellons, parfois de briques. Le bois a été la proie des flammes, ou, comme les marbres, celle des démolisseurs. Que nous ayons eu raison, ou non, de voir dans les falaises croulantes du tumulus de Bâlâ-Hisâr les restes présumés de ce sanctuaire, nous ne pouvons espérer en retrouver que de la poussière et les pierres non susceptibles de taille ou de poli. Terre battue empruntée aux alluvions de la vallée, et cailloux roulés, ramassés dans le lit du Swât, c'est également tout ce qui a subsisté du grand *stûpa* de Hâritî, dont la localisation, à quelques kilomètres



FIG. 23. — MODÈLE DE *STÛPA* (cf. fig. 296).
Musée de Lahore, n° 627. Hauteur : 0 m. 10.

plus au nord, paraît sûre[1] : et l'on finit par s'expliquer l'aspect informe et tourmenté de ces tertres poudreux, qui d'ailleurs continuent à partager le sort des autres *dhérî* du voisinage (cf. p. 150-151).

LA STRUCTURE INTÉRIEURE DES *STÛPA*. — Si, laissant de côté les lamentables débris, d'ailleurs encore mal étudiés, de ces monuments trop ambitieux, nous bornons notre examen aux édifices en maçonnerie de hauteur moyenne, nous pouvons dégager de façon

[1] Cf. *B. E. F. E.-O.*, I, p. 336-343, et *Front. indo-afghane*, dans *T. M.*, 1899, p. 548-551, ou à part, fig. 32-36 et 40.

assez nette les procédés de leur construction. La plupart, avons-nous dit, renferment, comme tout tumulus qui respecte ses origines, une cavité aménagée pour recevoir l'urne de cendres ou la cassette aux reliques. Cette véritable «chambre funéraire», d'ordinaire formée de six dalles ajustées comme les parois d'une boîte, occupe toujours le milieu du monument. Au Gandhâra, elle était quelquefois placée sous la base ou, plus souvent, à l'intersection de la plus haute terrasse et de la partie cylindrique. Aussi le «plan d'opérations» de Masson consistait-il, «si la ligne de contact ou de jonction du tope et du soubassement était discernable, à s'ouvrir en cet endroit un chemin jusqu'au centre, et là, si le résultat attendu n'était pas trouvé, à descendre perpendiculairement jusqu'à la fondation»[1]. Un sondage exécuté à partir du milieu du sommet aurait été un procédé à la fois moins barbare et plus sûr, d'autant que des dépôts s'étageaient parfois les uns au-dessus des autres, mais toujours dans l'axe de l'édifice, ainsi qu'on l'a constaté à Mânikyâla et ailleurs. Il va de soi qu'ils étaient opérés successivement, à mesure que montait le dôme, chaque réceptacle étant à son tour recouvert par de nouvelles assises. Toutefois le tope dit Goudâra (fig. 19 *b*), outre qu'il nous fournit un exemple de ces cavités superposées, présente encore une particularité que Masson n'a rencontrée en tout que trois fois[2], et qui permettait de s'écarter de la tactique ordinairement suivie : c'est, à savoir, une sorte de tunnel allant du centre de l'édifice à la périphérie. Ce détail d'exécution explique que l'on ait pu, en certains cas, ne procéder au dépôt des reliques qu'après l'achèvement du monument, ainsi que l'insinuaient certaines légendes (cf. p. 52). Il suffisait, en effet, de pénétrer par ce tunnel jusqu'à la chambre intérieure et de le murer ensuite derrière soi. Peut-être même n'avait-on garde de l'obstruer définitivement et se réservait-on par là un facile accès aux reliques : nous savons, en effet, que l'usage du pays était, au moins pour

[1] *Ar. ant.*, p. 61. — [2] *Ar. ant.*, p. 87; cf. p. 103, et pl. IV et VI.

quelques-unes d'entre elles, de les exposer en public, et même, à l'occasion, de les porter en procession afin d'obtenir de la pluie. L'invention de ce passage souterrain, sinon secret, analogue à ceux qu'on a également retrouvés dans les Pyramides, était peut-être ainsi à double fin.

Quant au dôme, il est très rare qu'il fût complètement construit en véritable maçonnerie : le plus souvent, comme nous l'avons vu, l'intérieur était simplement rempli de moellons sans grande liaison

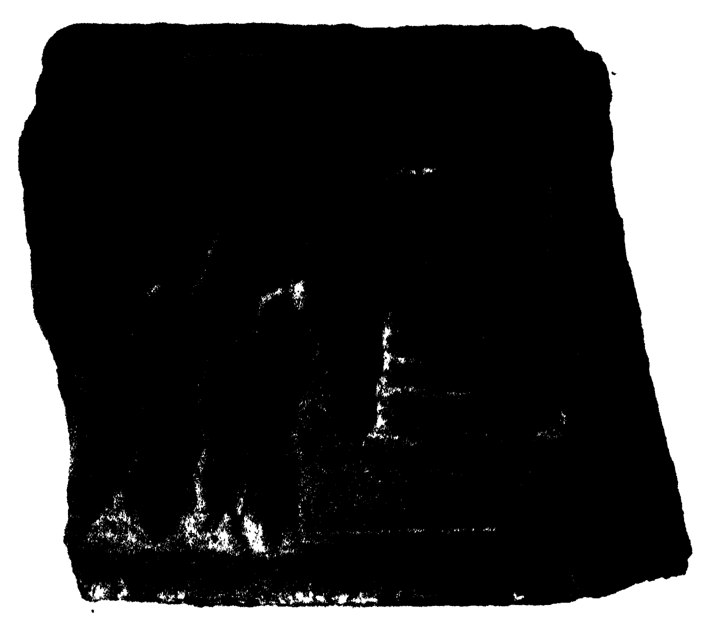


Fig. 26. — Modèle de *stûpa* (cf. fig. 296).
Musée du Louvre, n° 64. Provenant de Rânîgat. Hauteur : 0 m. 11.

entre eux, n'étant cimentés qu'avec de la glaise. Il fallait par suite s'arranger pour réduire la poussée qu'une masse aussi médiocrement compacte de matériaux n'aurait pas manqué d'exercer contre les parements : c'est à quoi les architectes indiens pourvoyaient de deux manières. La première était surtout applicable aux *stûpa* de forme ancienne : elle consistait à découper l'hémisphère du dôme — telle une moitié d'orange en ses quartiers — en secteurs délimités par des murailles rayonnant autour de son axe. Citons, par

exemple, le tumulus de Shâhpour (fig. 27), où nous avons même pu constater que les cloisons intérieures allaient en s'élargissant ingénieusement par en bas. Les fouilles du *stûpa* de Mathurâ en ont apporté un spécimen plus clair encore, n'ayant guère laissé subsister que ces murailles rayonnantes. Sur le plan qui en a été dressé, celles-ci sont, de plus, coupées tour à tour vers leur milieu par une muraille parallèle à la circonférence du dôme (fig. 28). A travers la description qu'il nous a laissée, on devine que le lieutenant Haslett a dû découvrir à Takkâl un *stûpa* présentant cette même particularité d'être divisé en compartiments par des cloisons à la fois concentriques et divergentes : «En dedans des murailles intérieures, écrit-il, il y a des murailles transversales, généralement bâties comme des rayons partant du centre; on s'est servi, pour combler les intervalles entre ces murailles, de terre et de pierres rondes empilées par couches horizontales qui sont aisées à distinguer...[1]» Un procédé, on le voit, n'exclut pas l'autre, car ce dernier — sans qu'il soit fait aucun recours à des cloisons intérieures — est celui qui a été si bien observé par Masson sur les topes de la vallée de Kâboul : «Au cours de leur construction, dit-il, à des intervalles d'un pied, d'un pied et demi ou de deux pieds, de minces couches de schiste pilé, de sable jaune, d'argile rouge ou de ciment blanc ont été superposées de façon à former des lignes distinctes de séparation entre les différentes assises composées de pierres et de terre. En élevant ces énormes bâtissses, il est évident qu'il devenait de temps à autre nécessaire de permettre aux masses, à mesure qu'on les plaçait les unes au-dessus des autres, de se tasser et d'acquérir de la consistance, ainsi qu'on l'observe encore aujourd'hui dans la construction d'une simple muraille en terre battue. Ces couches marquent-elles les diverses

[1] Cf. Cunningham, *A. S.*, II, p. 124; V. Smith, *Mathurâ* (pl. I et III-V); P. Haslett, *Panjab Gov. Gaz.*, 30 mars 1876, p. 238. — Reste à savoir si les murailles concentriques ne sont pas le résultat d'agrandissements successifs du genre de ceux que nous allons avoir à décrire un peu plus bas (cf. p. 92-94).

périodes de repos accordées pour la due compression et cohésion des matériaux pendant l'érection du monument, ou faut-il y voir une allusion mystique, c'est ce qu'on ne peut encore déterminer [1]. » La seconde hypothèse ne nous paraît guère admissible; mais nous croyons devoir soumettre la première au jugement des hommes du métier.

Une autre remarque du même observateur vaut encore la peine d'être relevée : « Dans quelques topes, dit-il, il y a un puits ou

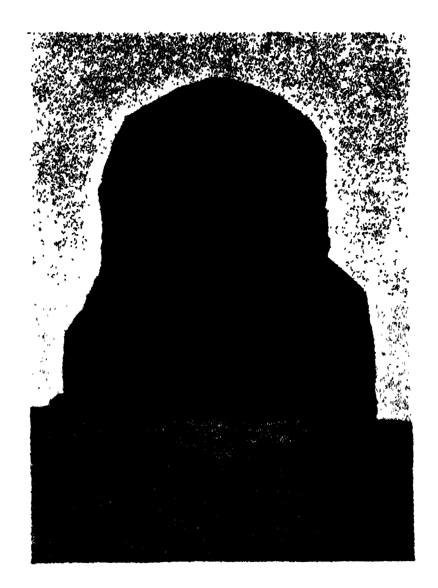


Fig. 25. — Spécimen de *stûpa* surélevé.
A Sârnâth (ancien Mrigadâva), près de Bénarès.

chambre au sommet. La raison de ces trous, ainsi pratiqués dans la masse, n'est pas très claire; mais, dans ceux qui se sont présentés à mes recherches, l'espace intérieur était rempli de terre soigneusement tamisée et les parois étaient garnies avec du ciment; leur profondeur était de six à huit pieds. Deux des topes de Darounta, qui en étaient pourvus, ont révélé le fait que d'énormes pierres avaient été placées au-dessous... » Ce que nous ont appris les

[1] *Ar. ant.*, p. 56; pour ce qui suit, voir *ibid.*, p. 61.

textes au sujet des pinacles de métal est, pour nous, le trait de lumière qui manquait à Masson. Quand le clocheton de parasols était fait de pierres taillées et encastrées les unes dans les autres, il pouvait suffire de les bâtir au-dessus du couronnement; mais, dans le cas où la hampe des parasols était de fer ou simplement de bois, il fallait de toute évidence lui ménager dans le faîte de l'édifice un espace où en enterrer assez profondément le pied pour assurer l'équilibre de la flèche; il n'était pas moins nécessaire de ne la faire reposer que sur une dalle assez grosse pour en supporter le poids. Telle est, croyons-nous (cf. d'ailleurs, plus bas, p. 97), la raison de ces puits pratiqués dans les sommets et fermés, au fond, d'une énorme pierre. La fine poussière de terre battue qu'ils renferment servait à y sceller les véritables mâts dont les voyageurs nous parlent et dont l'existence, grâce à cette sorte de contre-épreuve, serait à son tour confirmée par les monuments.

La confirmation n'était pas inutile. Tao-yo assigne à la colonne de fer encerclée d'ombrelles dorées qui surmontait le *stûpa* de Pêshawar 88 pieds de hauteur et 80 *wei* (400 pouces?) de circonférence à la base! On a beau se dire que c'était la plus longue de toutes, ce n'en était pas moins une terrible affaire, non seulement de soulever une pareille pièce, mais encore de la forger : en fait, il n'y a pas très longtemps que le perfectionnement de leur outillage a rendu de pareilles tâches faciles pour les Européens. Aussi, en dépit de la véracité reconnue des pèlerins chinois, nous ne pourrions accepter un pareil renseignement que sous les plus expresses réserves, si le vieux pilier de fer encore debout près de Dehli — il mesure plus de 23 pieds de hauteur et 51 pouces anglais (1 m. 30) de tour à la base — n'était là, selon les expressions de Fergusson, «pour nous forcer à croire que les Indiens étaient jadis bien plus familiers avec l'emploi de ce métal qu'ils ne le sont devenus depuis». Admettons que leurs forgerons fussent capables d'un pareil chef-d'œuvre : il resterait encore à expliquer

l'érection, à plus de cinq cents pieds d'élévation, d'une tige aussi lourde. Le même Tao-yo a eu le sentiment de nous devoir sur ce point quelques détails complémentaires; ils ne sont pas sans saveur :



FIG. 26. — *Stūpa* du Cambodge.
Vat Sithor, résidence de Kompong Cham; Inv., n° 123.
D'après L. de Lajonquière, *Inv. descr. des mon. du Cambodge.*

«Lorsque le roi construisait ce *stūpa*, quand la charpente fut terminée, il y avait encore le pilier de fer que personne ne parvenait à hisser au sommet. Le roi éleva aux quatre angles des tours

grandes et hautes; il y plaça en quantité de l'or, de l'argent et toutes sortes d'objets précieux; le roi, ainsi que sa femme et les fils du roi, montèrent tous en haut des tours, brûlèrent de l'encens, répandirent des fleurs et, du profond de leur cœur, implorèrent les dieux. Après cela, les treuils firent s'enrouler les câbles et, en un seul élan, le pilier arriva à destination. C'est pourquoi les barbares dirent tous : «Les quatre *devarâja* ont prêté leur concours; «s'il n'en avait pas été ainsi, en vérité ce n'est pas là ce qui aurait «pu être soulevé par la force des hommes...» Ce que Tao-yo nous décrit là, c'est la cérémonie de la pose non point de la première pierre, mais du pinacle, en présence de la famille royale et avec l'ordinaire accompagnement d'offrandes. On conçoit que ce tour de force des ingénieurs du Gandhâra ait pu paraître un miracle aux yeux des Tartares. Le Chinois n'y contredit point : mais on sent bien que, dans sa pensée, si vraiment les quatre divinités gardiennes des points cardinaux intervinrent, les treuils établis sur les quatre grands échafaudages firent de leur côté beaucoup pour le succès de l'opération [1].

Un dernier trait : la sorte de monument massif qu'est un *stûpa* n'est guère susceptible de retouches; aussi, quand l'un d'eux, par ses dimensions, ne répondait plus au zèle et à la richesse des temps nouveaux, employait-on un remède héroïque : on recouvrait d'un *stûpa* plus grand, comme d'un éteignoir, celui qui avait cessé de plaire. Les exemples abondent de ces emboîtements. Ils sont si fréquents dans les topes de l'Afghanistan, que H. H. Wilson a pu écrire : «Leur principe général consiste en l'insertion d'un tope

[1] Fergusson, *Hist.*, p. 508; Ed. Chavannes, *B. E. F. E.-O.*, III, p. 425. — Si l'on pouvait prouver que le terme de *cûḍâ* ou *cûlâ*, encore employé dans ce sens au Népâl, était déjà en usage au Gandhâra pour désigner le pinacle des *stûpa*, nous croirions volontiers qu'il faut chercher dans le nom de *tsio-li*, donné par les Chinois à la «pagode» de Kaniṣka, non pas la traduction de «loriot», ce qui n'a ici aucun sens, mais bien, en souvenir de ce miracle, la transcription du possessif *cûli°* (de *cûlin*), mot à mot : «le (*stûpa*) au pinacle», c'est-à-dire «fameux par son pinacle». (Cf. Chavannes, *loc. laud.*, p. 422 *in fine*, et Beal, *Rec.*, I, p. ciii.)

dans un tope, le plus grand étant construit par-dessus un plus petit, ce dernier également massif, mais présentant une ligne de démarcation bien marquée; c'est à l'intérieur du petit édifice que se trouve la cavité ou chambre dans laquelle étaient déposées les reliques... » En fait, on voit plusieurs spécimens de ce genre parmi les croquis de Masson (cf. également la note de la figure 21). Si, d'autre part, l'on admet, ainsi que rien n'est plus vraisemblable, que l'addition d'une enveloppe de maçonnerie a dû être assez souvent précédée d'un nouveau dépôt de reliques, ce singulier procédé

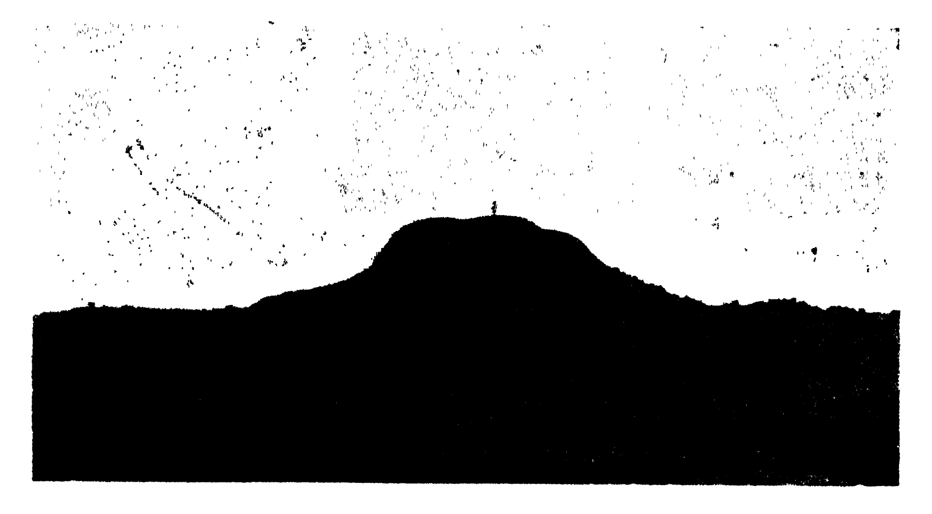


Fig. 27. — Tumulus de Shâhpour, près de Shâh-Dhêrî.
Emplacement probable du stûpa de Kunâla, près de Takṣaçilâ.
Vue prise du S.-E.

d'accroissement pourrait, en certains cas, nous rendre compte de la superposition, également constatée, de ces dépôts; et ceux-ci, à leur tour, nous fourniraient parfois la preuve, sinon la date, de ces restaurations successives. Fergusson ne s'est pas contenté d'émettre cette théorie : il en a encore fait l'application au grand stûpa de Mânikyâla (fig. 9; cf. p. 86), où le contenant aurait d'ailleurs été exactement du même modèle que le contenu. En était-il autrement à Chakpat (fig. 10-12)? L'appareil de la muraille extérieure dénonce si manifestement une époque plus tardive, que nous inclinerions

à le croire, mais sans pouvoir l'affirmer : autour de l'ancien *stûpa* assez bien conservé, il ne subsiste plus, en effet, que la base ruinée de celui qui lui a servi d'enveloppe protectrice et dont les fouilles ont achevé de disperser les débris. Après tous ces exemples caractéristiques, est-ce la peine d'ajouter que ni la chronique, ni la légende n'ignoraient le procédé en question? On n'a pas oublié que le gigantesque *stûpa* de Kaniṣka fut bâti par-dessus un autre, de proportions minuscules, mais d'humeur si récalcitrante, que le roi s'évertua en vain à le recouvrir. De son côté, le *Mahâvaṃsa* croit savoir de combien de coudées tel *stûpa* singhalais a grandi, à trois reprises différentes, après sa fondation [1].

L'ÉRECTION D'UN *STÛPA* D'APRÈS LES TEXTES. — La même chronique nous donne encore un récit circonstancié, déjà étudié par Cunningham, de l'érection du «grand *stûpa*» de Ceylan. Cela est bien loin du Gandhâra; puis c'est sur les opérations préliminaires — établissement des fondations, pose de la première pierre, préparation de la chambre funéraire et dépôt solennel des reliques — que le *Mahâvaṃsa* s'étend avec le plus de complaisance; dès qu'il arrive à ce qui intéresse surtout les profanes, à savoir la construction même du dôme et de son couronnement, il passe, à notre gré, beaucoup trop vite [2]. Nous serions ainsi réduits, en fait de détails topiques, aux observations des archéologues européens et aux renseignements des pèlerins chinois, si, par bonne chance, l'un des rédacteurs du *Divyâvadâna* ne s'était attardé sans vergogne à décrire ce que, de son temps, tout le monde savait aussi bien que lui. Notre recon-

[1] *Ar. ant.*, p. 39 et pl. II-VI; FERGUSSON, *Hist.*, p. 58 et 82; Sp. HARDY, *Manual*, p. 213, etc. — Est-il besoin de remarquer que (comme on l'a vu plus haut, p. 78) le *stûpa* de Sârnâth (fig. 25) nous présente un cas de superposition et non d'emboîtement, et que ce dernier procédé ne saurait davantage expliquer les multiples dépôts de certains *stûpa* dans le genre du tope dit Goudâra (voir fig. 19 *b*), par exemple (?).

[2] *Mahâvaṃsa*, 169 et suiv.; CUNNINGHAM, *Bhilsa Topes*, ch. XII. Voir encore des détails sur la construction des *stûpa* du Népâl dans H. A. OLDFIELD, *Sketches from Nepâl*, II, p. 210-212.

naissance lui est aujourd'hui acquises. Le service qu'il nous a rendu est d'autant plus grand, qu'il a visiblement sous les yeux, quand il écrit, des monuments du même style que la majorité de ceux qui viennent de défiler devant nous, au cours des pages qui précèdent. En fait, celui dont il décompose si curieusement l'édification en huit ou onze temps — selon que l'on compte celle des escaliers pour un ou pour quatre — est exactement bâti, comme nous allons

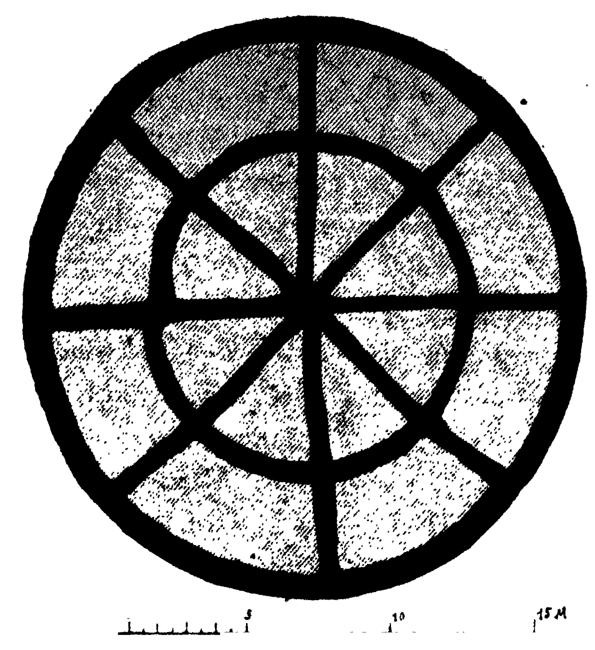


FIG. 28. — PLAN DES CLOISONS INTÉRIEURES D'UN STÛPA.
Murailles de briques déblayées par le Dr Führer dans la Kaṅkâlî-Tîlâ, au S.-O. de Mathurâ.
Complété d'après V. Smith, *Jain Stûpa and antiquities of Mathurâ*, pl. I et III.

voir, sur le modèle que le Buddha en personne aurait proposé à ses premiers fidèles (cf. p. 63), et dans lequel nous avons déjà reconnu le type moyen des *stûpa* de l'Inde du Nord.

Voici l'histoire : En ce temps-là, tout au fond des vieux âges, vivait un Buddha du nom de Kṣêmaṅkara, qui avait pour dévot un *mahâçreṣṭhin* ou, comme nous aurions dit, un « prévôt des marchands ». Plein d'un zèle charitable, ce dernier entreprend un grand voyage sur mer afin d'amasser des trésors, destinés dans sa

pensée à de nouvelles aumônes; mais, pendant son absence, le Buddha meurt, et après lui ses disciples, et sa doctrine en fait autant au bout de sept jours. Le marchand, à son retour, s'évanouit de douleur en apprenant la fatale nouvelle; puis, quand quelques gouttes d'eau l'ont fait revenir à lui, il décide de consacrer du moins les richesses qu'il rapporte à bâtir en l'honneur de son maître un *stûpa* digne de lui (*maheçâkhya*, ce que Masson appelle « un tope de première classe »). Le roi l'y autorise et même protège son entreprise contre l'obstruction malveillante et intéressée des brahmanes de l'endroit, en lui adjoignant un « chef de mille hommes » détaché de sa propre garde. Le prestige de ce colonel suffit à tenir en respect les mécréants, et le bon marchand se met à l'œuvre. Nous traduisons mot à mot : « Ensuite, sur toutes les faces de ce *stûpa* [projeté], au nombre de quatre, il commença à faire construire un à un quatre escaliers; puis, dans l'ordre, la première terrasse; ensuite, dans l'ordre, las econde; ensuite, la troisième terrasse; puis, dans l'ordre, le dôme. Et le dôme du *stûpa* fut fait de telle sorte que le mât (vous savez, ce mât qui sert de hampe) était implanté à l'intérieur. Après quoi, par-dessus ce dôme tout fraîchement bâti, on fit le pavillon et, dans l'ordre, on procéda à l'érection de la hampe; dans le pot-à-pluie on enchâssa ces gros joyaux en pierres précieuses que vous savez. . .[1] »

Au point où nous en sommes de notre étude, quelques mots de commentaire suffiront. Tout d'abord ce « pot-à-pluie » (*varṣa-sthâla*) nous est déjà familier : les Chinois l'ont traduit par ***lou-p'an*** que S. Beal rend par « dew-dish » et Stan. Julien par « bassin destiné à recevoir la rosée »[2]. Hiuan-tsang nous dit d'un *stûpa* du Kapiça

[1] Tatas tasya stûpasya sarvair eva caturbhiḥ pârçvaiḥ pratikaṇṭhikayâ catvâri sopânâny ârabdhâni kârayitum, yâvad anupûrveṇa prathamâ medhî, tato 'nupûrveṇa dvitîyâ, tatas tritîyâ medhî, yâvad anupûrveṇâṇḍam. Tathâvidhaṃ ca stûpasyâṇḍaṃ kritaṃ yatra sâ yûpayaṣṭir abhyantare pratipâditâ. Paçcât tasyâtinavâṇḍasyopari harmikâ kṛtânupûrveṇa yaṣṭyâropanaṃ kritaṃ, varṣasthâle mahâmaṇiratnâni tâny âropitâni. . . (*Divyâvadâna*, p. 244).

[2] Hiuan-tsang, *Mém.*, I, p. 54, mais *Rec.*, I, p. 67. Bornons-nous à remarquer

que le vase de son faîte s'illuminait au quinzième jour de chaque mois, et nous avons vu plus haut la contenance de celui qui surmontait le *stûpa* de l'impératrice Hou (p. 79). Quant à la hampe (*yaṣṭi*), c'est, il va de soi, celle qui supporte, comme le dit explicitement le «Lotus de la Bonne loi»[1], la «rangée de parasols» (*chattrâvalî*). L'édicule à toit plat sur lequel elle se dresse reçoit la pittoresque désignation de «pavillon» : *harmikâ*, diminutif de *harmya* (pâli : *hammiyaṃ*) signifierait proprement le kiosque ou belvédère dominant la terrasse supérieure d'une habitation élevée (*prâsâda*)[2]. Si nous en croyons notre auteur, il était à propos de dresser tout ce couronnement sur une maçonnerie encore fraîche : la raison qu'il nous en donne, dans une phrase incidente, apporte une confirmation inespérée à notre hypothèse de tout à l'heure (voir p. 90) sur la destination des puits creusés au sommet des *stûpa* : c'est, nous dit-il expressément, que le pieu ou mât (*yûpa*), dont était faite la hampe (*yaṣṭi*), ne traversait pas seulement le pavillon, mais s'enfonçait dans le dôme lui-même où un espace était ménagé d'avance à cet effet. Quant au nom donné au dôme, *aṇḍa* ou l'«œuf», il est trop parlant pour avoir besoin d'être justifié par le contexte. Nous nous appuierons en revanche sur ce dernier pour assigner aux trois *medhi* le sens de «terrasse», et non pas simplement de «pilier», ne serait-ce qu'à cause de leur chiffre impair et d'ailleurs consacré par la tradition courante. Les escaliers (*sopâna*) qui, d'autre part, y montent, sont au nombre de quatre, comme il arrive (cf. fig. 9); quelquefois il n'y en a que deux, ou même un seul, le plus souvent orienté vers l'Est, mais toujours fort raide (cf. fig. 17-18). Bref tout devient clair dans le plus limpide des

que l'eau recueillie dans ces vases se changeant par définition en divine ambroisie, le *varṣa-sthâla* peut être aussi l'équivalent du *p'ao-p'ing* = *amṛitakarka* ou **kalaça*, qui surmontait le *vihâra* de Bodh-Gayâ (*ibid.*, I, p. 464, mais II, p. 118 et 136); sa forme sur les fig. 70 et 296 fait déjà songer à la «gourde d'immortalité» des Chinois.

[1] Début du chapitre XI : Bibl. nat., ms. Burn. 99, *A*, fol. 112 r° ou 100, *A*, fol. 103 r°.

[2] Cf. *Mahâvagga*, I, 30, 4, et la note de Rhys Davids et Oldenberg, I, p. 174.

IMPRIMERIE NATIONALE.

passages. Bien nous prend pourtant — on en a peut-être eu le sentiment — d'avoir commencé par nous livrer à un examen approfondi du *stûpa* avant d'aborder la traduction de cet innocent paragraphe. Mais si l'observation des ruines a pu nous faciliter l'intelligence du texte, celui-ci nous fournit à son tour, pour chaque partie du *stûpa*, les termes techniques indigènes qui nous faisaient à peu près défaut. Toute cette terminologie sanskrite parachève enfin la démonstration d'un fait nullement contesté, mais qu'il importait néanmoins, à notre point de vue, de vérifier. Quel que puisse être le caractère plus ou moins exotique des sculptures qui le décorent, le *stûpa* bouddhique du Gandhâra est un édifice foncièrement indien.

CHAPITRE II.

LE *VIHÂRA*.

C'est à la même constatation que va encore nous conduire l'étude du *vihâra*. Avertissons tout de suite le lecteur que nous ne prenons pas ce dernier mot dans le sens qu'on a fini par lui attribuer de «couvent» ou de «monastère». Nous réservons pour cet usage le terme de *saṅghârâma*, non seulement parce que c'est l'expression favorite de notre excellent guide Hiuan-tsang, mais encore parce qu'on n'en peut trouver de moins ambiguë pour désigner une résidence où des moines habitent en communauté. Le seul reproche que nous lui fassions pour le moment est justement d'être trop générale : aussi ne l'emploierons-nous qu'au prochain chapitre, quand le moment sera venu d'examiner la fondation religieuse dans son ensemble. Au contraire, «dans la plus ancienne littérature, nous disent MM. Rhys Davids et Oldenberg, *vihâra* désigne toujours ou presque toujours l'habitation, l'appartement particulier d'un seul moine»; et rien ne ressort, en effet, plus clairement de la lecture des nombreux passages du *Vinaya* où revient ce mot. De son côté, M. Kern fait remarquer que sous le pinceau de Hiuan-tsang comme dans la bouche des Singhalais et des Népâlais modernes, il sert non moins couramment à désigner «une pagode ou un temple». Il en conclut avec raison qu'il s'applique aussi bien à la demeure d'un moine qu'à celle d'une divinité. Le *vihâra* était tour à tour et à la fois, soit la maison d'un religieux, soit un temple, si par temple on entend — à la façon antique, qui est aussi la façon indienne — la maison de l'idole. De même, chez nous, dans «cellule» il y a *cella*. La simultanéité des deux sens est d'autant plus naturelle que la ressemblance n'existe pas seulement dans les mots : comme l'a si bien remarqué M. Senart à propos des plus vieux

sanctuaires de l'Inde, «on donne au dieu la même habitation, embellie et agrandie, qui sert à ses adorateurs»[1].

Ainsi donc, poursuivant notre analyse de la fondation bouddhique, nous allons étudier particulièrement, et autant que possible à l'état isolé, le *vihâra*, c'est-à-dire l'unité architecturale dont la répétition et la disposition en forme de cours de cellules ou de chapelles constituent le *saṅghârâma* ou monastère : car ce dernier n'était pas moins peuplé de statues que de vivants. Faute de documents suffisants, ce sujet n'a peut-être pas reçu jusqu'ici toute l'attention dont il est digne. Il s'est présenté à nous, au cours de notre voyage dans le nord-ouest de l'Inde, avec une telle insistance que nous ne saurions nous récuser, en dépit de notre incompétence, et nous dérober à la tâche de réunir au moins les matériaux d'une monographie de ces édifices si originaux et qui durent être jadis si nombreux. Un heureux hasard nous a fait rencontrer à Mardân, entre les mains d'un officier du «Corps des Guides», la représentation la plus caractéristique que nous en possédions (fig. 41). Les quelques spécimens monumentaux découverts dans les gorges des montagnes qui jadis séparaient le Gandhâra de l'Udyâna, tantôt surprenaient le regard par leur ressemblance avec nos vieux pigeonniers féodaux (cf. fig. 38) et tantôt nous rappelaient par leurs profils rectilignes les temples que nous venions de visiter au Kaçmîr (cf. fig. 49). Ce sont ces impressions trop rapides que nous voudrions résumer ici, sauf à les entourer de toutes les justifications nécessaires. On excusera l'insuffisance de certains de nos relevés et de nos photographies en raison des conditions particulières qui étaient alors faites au travail archéologique dans la région à peine pacifiée du Swât.

Si la question du *vihâra* comporte ainsi plus d'inédit, nous

[1] L'autorité de ces noms nous permet d'abréger d'autant la démonstration dont les textes seraient prêts à nous fournir les éléments; voir Rhys Davids et Oldenberg, *S.B.E.*, XVII, p. 386, n. 4 (cf. Rhys Davids, *J. R. A. S.*, 1902, p. 222); Kern, *Hist.*, II, p. 45 et 139, ou *Manual*, p. 81 et 94; Senart, *Lég. du B.*, p. 408, etc. Fergusson avait bien pressenti le sens réel de *vihâra*, cf. *Hist.*, p. 133, n. 1.

sommes loin, on le voit, de l'aborder avec des ressources aussi abondantes que celle du *stûpa*. Ce n'est pas que des exemples typiques, tant réels que figurés, nous manquent : mais il ne nous est plus loisible de doubler d'un coup le champ de notre expérience en utilisant les notes d'un vieux routier comme Masson. L'Afghanistan ne nous fournira plus rien ici, ni suggestions ni modèles. Le district de Pêshawar n'a conservé que les spécimens de la colline de Takht-î-Bahai, les seuls qu'ait connus Cunningham et qui soient aisément observables. Les autres sont cachés dans les passes peu abordables du Swât. Des couvents de la plaine nous n'avons, il va de soi, rien à attendre; c'est tout juste si les matériaux employés dans leur construction nous permettent d'en saisir les grandes lignes; et c'est pourquoi nous en renverrons l'étude au chapitre III. Les détails techniques que ne peuvent nous donner des bâtiments de brique et de terre, depuis longtemps disparus ou trop complètement effacés, c'est aux abords des montagnes, là où la pierre abondante fait les bâtisses durables, que nous devons, tout comme pour les *stûpa* (cf. p. 85), aller les chercher. A première vue, une distinction s'est imposée à nous entre les *vihâra* que coiffe une coupole et ceux qui sont recouverts d'un toit anguleux. Mais un certain nombre de procédés de métier, communs aux uns et aux autres, demandent à être d'abord examinés.

§ 1. La technique du *vihâra*.

L'appareil des murs. — La première remarque à faire porte sur la structure originale des murailles. L'appareil se compose habituellement de rangées de pierres irrégulières, mais régulièrement alignées grâce à un expédient assez ingénieux : tous les interstices sont en effet remplis de petites pierres plates superposées qui encadrent les moellons et en corrigent les inégalités (cf. fig. 29 *b*). La surface extérieure est suffisamment dressée; l'intérieur se compose, comme pour les *stûpa*, de pierres frustes réunies sans autre

mortier que de la terre battue; et le tout n'en est pas moins d'une surprenante solidité, à telles enseignes que des portions de ces vieilles maçonneries ont pu être utilisées dans la construction des nouveaux forts anglais de Malakand et de Chakdarra. Nous avons fait connaissance avec ce genre de murailles dès les premières ruines rencontrées dans les berges mêmes de l'Indus. Nous les avons retrouvées partout dans le district de Pêshawar et au Swât, et la figure 66 de ce livre en montre une image très nette. M. A. Stein en a, depuis, constaté l'existence au Bounêr. Déjà Cunningham n'avait pas craint de déclarer que c'est là «le style caractéristique de toutes les anciennes bâtisses, de Kâboul à Taxila»[(1)].

Toutefois ce serait trop s'avancer que de dire que ce fût le seul. La généralité de son emploi ne doit pas nous faire oublier l'existence d'au moins deux systèmes beaucoup plus rares, mais d'un aspect non moins caractéristique et d'une époque probablement antérieure. Le plus archaïque des deux serait celui dont nous n'avons retrouvé d'exemples que sur la colline sacrée qui domine Shâhbâz-Gaṛhî[(2)]. C'étaient, selon toute apparence, les murs de soutènement de quelque terrasse de *stûpa*. Nous ne serions nullement surpris que, avec leur appareil quasi cyclopéen et en raison de la dimension des blocs qui y entrent (fig. 29 *a*), ils ne fussent contemporains de l'inscription voisine d'Açoka. L'usage d'une autre méthode, également fort ancienne, nous est encore attestée, pour ne rien dire de Mânikyâla, par le magnifique parement en pierres de taille du vieux *stûpa* de Chakpat (fig. 10-12). La base de celui qui lui servait d'enveloppe[(3)] était, au contraire, bâtie de la façon habituelle et que nous avons déjà décrite, en moellons garnis. La transition entre les deux procédés nous est, semble-t-il, fournie

(1) Voir M.-A. Stein, *Det. Rep. Bunêr*, p. 6; Cunningham, *A. S.*, V, p. 34, etc.; *Front. indo-afghane*, dans *T. M.*, 1899, p. 470, ou, à part, fig. 4, etc.

(2) Cf. *B. E. F. E.-O.*, I, 1901, p. 356 et fig. 68.

(3) Sur ce procédé d'enveloppement, voir les détails donnés plus haut, p. 92.

par les murailles de Râṇîgat (fig. 34) : là, bien que les pierres aient été soigneusement taillées, les interstices horizontaux sont déjà remplis par des lamelles rapportées. Que ce remplissage commode aille se développant et gagne jusqu'aux interstices verticaux, et nous avons le nouveau type; mais peut-être est-il encore plus simple de faire dériver directement celui-ci du vieil appareil polygonal (cf. fig. 29). Sa parfaite appropriation à la mise en œuvre des blocs et feuilles de schiste que les collines du pays fournissaient en abondance a fait le reste; on ne s'en fut pas plutôt avisé, qu'il

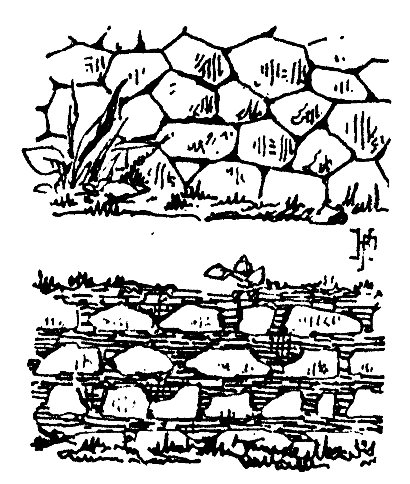


Fig. 29. — Appareil des murailles.
Dessin de M. H. Parmentier d'après des photographies.
Cf. *B. E. F. E.-O.*, I, 1901, p. 355.

devint et resta le style dominant. Le soin apporté à son exécution permet de distinguer du premier coup d'œil une muraille antérieure à celles de l'époque musulmane, construites sans aucun souci de l'alignement des moellons. Nous devons toutefois avertir que nous avons vu, lors de notre passage à Sawâl-Ḍhêr, des maçons s'essayer à reproduire sur les murs d'une mosquée la disposition extérieure de ceux des vieux *vihâra* bouddhiques, fantaisie à laquelle leurs matériaux se prêtaient à ravir.

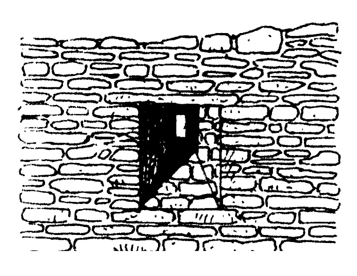
Pour nous résumer, si le Gandhâra a connu des procédés plus archaïques de construction — et dont l'un notamment, dit en *bel*

appareil, avait déjà été employé dans le revêtement des vieux *stûpa* de l'Inde, — il semble, d'autre part, qu'il ait assez promptement créé un type de maçonnerie original et parfaitement adapté aux ressources comme aux besoins de la contrée. C'est justement ce style qui prévaut dans l'immense majorité des ruines où ont été retrouvées les sculptures dont nous aurons à nous occuper. Il est à croire qu'il s'était imposé à la fois par son bas prix et par sa solidité. Que ce fussent ces qualités que l'on recherchât par-dessus tout et non l'agrément que pouvait présenter à l'œil la régularité de ses stries, la preuve nous est fournie par le fait que ces dernières étaient ensuite cachées sous un enduit. Pas plus que les *vihâra*, les *stûpa* n'étaient exempts de ce crépissage. Les personnes qui ont eu à en parler — explorateurs, sergents du génie ou archéologues — emploient indifféremment plusieurs termes : Masson dit « ciment » ; Wilcher dit « plâtre » ; Cunningham dit « stuc ». Il devait évidemment y avoir des distinctions à faire. Par l'épithète *sudhâmṛttikâlepana* appliquée à un *stûpa*, le *Mahâvastu* entend sans doute que ce dernier avait reçu un enduit de terre glaise recouvert d'une couche de lait de chaux. Au contraire, quand Hiuan-tsang, dès son arrivée en Bactriane, signale « un *stûpa* haut d'environ 200 pieds et revêtu d'un enduit aussi dur (ou poli) que le diamant », il a non moins clairement dans l'esprit ce *vajralepa* dont la *Bṛihat-Saṃhitâ* nous donne la recette fort compliquée[1]. Mais, presque partout, et analyse faite[2], ce crépi était du simple *ċunnam* (skt. *cûrṇam*),

[1] *Mahâvastu*, I, p. 302, l. 13 (pâli : *sudhâmattikâlepanaṃ*, dans *Cullavagga*, VI, 3, 11) ; Hiuan-tsang, *Mém.*, I, p. 32, mais voir *Rec.*, I, p. 46 ; *Bṛihat-Saṃhitâ*, trad. Kern, dans *J. R. A. S.*, 1873, p. 321 ; cf. la recette d'un enduit à appliquer sur le sol dans Yi-tsing, *Relig. Em.*, p. 86. — La mention du torchis, c'est-à-dire d'un mortier mélangé de paille (*tiṇa-cuṇṇam*), est courante dans les textes pâlis (*Cullavagga*, V, 11, 6, etc.).

[2] Nous la devons — et nos remerciements — à M. Daniel Berthelot. C'est un mélange de chaux et de sable qui a naturellement absorbé l'acide carbonique de l'air et présente actuellement l'aspect et la composition chimique (carbonate de chaux avec une faible quantité d'argile et des traces de magnésie) d'une sorte de calcaire grossier et mal agrégé ; aussi, dans certains cas, pourrait-il être aisément confondu avec la pierre dite *kankar*.

c'est-à-dire proprement un mortier de chaux mélangé de sable dont l'usage, de bonne heure répandu dans l'Inde, s'y est toujours conservé. Hiuan-tsang n'a garde d'omettre cette coutume, sous la rubrique «édifices», dans la notice générale qu'il a consacrée à la péninsule[1] : nous verrons bientôt tout le parti décoratif qu'en avaient su tirer les artistes du Gandhâra (p. 192). Nous devons constater, dès à présent, qu'en trop d'endroits la couche de mortier a été respectée par le temps et adhère encore par larges plaques aux murailles (sur la figure 66 elle est visible à plusieurs places),



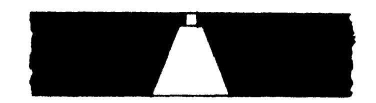


FIG. 30. SPÉCIMEN DE FENÊTRE : PLAN ET ÉLÉVATION.
Dans une cellule du couvent de Takht-i-Bahai. Grande largeur de l'embrasure : o m. 80.

pour que nous ne soyons pas autorisés à conclure qu'on y avait presque constamment recours. Il est même permis de conjecturer qu'on l'appliquait non moins régulièrement aux murs de briques et de terre, qui, plus encore que ceux de moellons, avaient besoin d'être défendus contre l'action des intempéries. Ce sont là autant de points qu'il convient, une fois pour toutes, de retenir.

LES PORTES ET FENÊTRES. — D'autres détails de construction qui nous sont seulement révélés par les ruines des collines peuvent également avoir été employés dans les édifices des plaines. Nous le

[1] HIUAN-TSANG, *Mém.*, I, p. 66, ou *Rec.*, I, p. 74.

croirions d'autant plus volontiers pour ce qui est des portes et des fenêtres, que le caractère indigène de ces ouvertures est très nettement marqué. Il y a, pour commencer, une variété de fenêtres dont nous avons rencontré plusieurs spécimens, aussi bien au Gandhâra qu'au Swât. Elles sont placées un peu haut, comme un soupirail, et la baie en est très petite; mais, intérieurement, la muraille est largement évidée en biseau (voir fig. 30; cf. fig. 38 et un reste d'embrasure sur la figure 80). Cette disposition ingénieuse est celle qui diffuse au dedans le plus de lumière, en admettant le



Fig. 31. — Murs et portes d'une ville (cf. fig. 288 et 292).
Musée de Lahore, n° 2267. Provenant de Sikri. Hauteur : 0 m. 18.

moins la chaleur rayonnante du dehors; aussi est-elle toujours en usage, partout où il importe d'éclairer une chambre en la gardant aussi fraîche que possible. Les moines de Takht-î-Bahai, sur leur colline brûlée, l'avaient adoptée pour leurs cellules; même l'ouverture exiguë en était encore défendue au dehors contre la pluie et le soleil par un petit auvent de pierre.

A côté de ce modèle issu des nécessités locales, le Gandhâra connaissait aussi des ouvertures rectangulaires pratiquées à notre mode, ainsi qu'on en peut voir deux sur la figure 41. Mais surtout il faut noter la forme de la porte qu'elles flanquent. D'autres *vihâra*

figurés la possèdent également : qu'on veuille bien jeter les yeux sur les figures 40 et 44. Une fois même (fig. 238 *b*) nous apercevons, au-dessus du guichet pratiqué dans le vantail, l'anneau de métal qui servait de poignée et dont les fouilles de Taxile ont



FIG. 32. PORTE DE *VIHÂRA*.
Ci-devant près de Chakdarra (Swât). Hauteur de l'ouverture : 1 m. 20.
D'après une photogr. de M. A.-E. CADDY, au Musée de Calcutta.

fourni un modèle très décoratif[1]. Nous aurons aussi l'occasion de voir fréquemment des portes s'ouvrir à deux battants dans les murs d'une ville (fig. 31; cf. 139-140, 183, 229, 234, 250, 269, 288-289, 292, etc.). Nous ne pouvons nous arrêter ici au dessin des créneaux, ni des tours, ni même de ces curieuses

[1] CUNNINGHAM, *A. S.*, XIV, pl. VIII, *D*.

meurtrières en fer de lance qui, paraît-il, ajourent encore les ruines de la vieille forteresse de Chahilbourj, dans la haute vallée de la rivière de Balkh[1]; mais nous devons constater que toutes ces portes sont taillées à peu près sur le même patron et présentent une tendance plus ou moins marquée à aller s'élargissant par en bas. Depuis longtemps Fergusson a émis l'idée que l'inclinaison des jambages des plus vieilles portes indiennes devait dériver de la primitive architecture en bois[2]. Ainsi qu'on le voit encore sur les façades rocheuses des grottes du Magadha (cf. fig. 33), les lignes des ouvertures suivaient tout naturellement celles des poteaux qui soutenaient le toit. A mesure que l'on substituait à ces supports des assises de pierre de plus en plus voisines de la perpendiculaire, la même loi de parallélisme a fait que les jambages se sont peu à peu redressés avec elles. On peut transporter à l'Inde du Nord l'application de cette théorie et observer tout de suite que les entrées des temples kaçmîris sont devenues parfaitement rectangulaires (fig. 55-56), comme d'ailleurs l'étaient déjà les baies de plus d'un *vihâra* de Takht-î-Bahai (fig. 45-46). Mais, sur la plupart de nos exemples figurés, les portes et les encadrements affectent encore, sans doute sous l'influence du vieux goût indien, une forme nettement trapézoïdale. De spécimen réel, à notre connaissance, nous n'en possédons plus. Il y avait bien, au printemps de 1896, près du fort de Chakdarra, un petit *vihâra* muni d'une porte de ce genre; mais, à l'automne de cette même année, il avait déjà été détruit par les entrepreneurs du *Military Works Department*, et ses pierres ont servi à refaire l'un des ponceaux de la route du Chitrâl. Il n'en reste plus que les photographies que M. A.-E. Caddy

[1] Voir J. Maitland, *J. R. A. S.*, 1886, p. 330 et pl. I, 1 (part III). Pour des meurtrières de même forme dans des merlons de Warka, à l'époque arsacide, voir Dieulafoy, *Art ancien de la Perse*, II, fig. 17. — On remarquera encore que les portes sont surmontées d'un balcon : c'est du haut d'une de ces «galeries» que, dans Fa-hien (p. 19), les dames de la cour de Khotan laissent tomber des fleurs sur une procession, au moment où elle fait son entrée dans la ville.

[2] Fergusson, *Hist. of Indian architecture*, p. 109, 112, etc.

avait eu l'utile précaution de prendre (cf. fig. 32). Les moulures du chambranle et surtout du linteau surplombant, qui rappellent en plus mesquin certains modèles d'Asie Mineure[1], auraient dû lui valoir un meilleur sort.

Mais le trait le plus important peut-être à relever est la structure des portes et des fenêtres voûtées. Les arches du Gandhâra sont, en effet, construites non point sur le principe des voûtes rayonnantes, mais par assises horizontales, ou, comme on dit

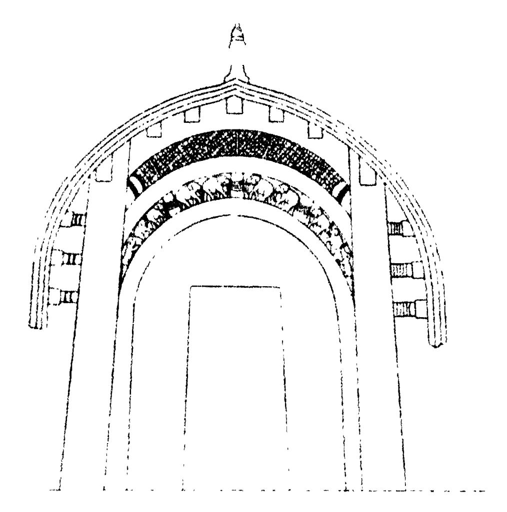


FIG. 33. SPÉCIMEN D'ARCHES ET DE PORTE INDIENNES.
Entrée de la grotte dite «de Lomas Ṛiṣi» (Magadha).
D'après *A. M. I.*, pl. 4.

encore, en encorbellement. Un exemple frappant de cette règle générale nous est fourni par une sorte de poterne qui s'ouvrait dans le bastion sud-ouest du couvent-forteresse de Rânîgat, et à l'intérieur de laquelle, avec des broussailles et des pierres sèches, les petits bergers qui paissent leurs chèvres sur la colline se sont aménagé un abri (fig. 34). Chaque assise avançant légèrement sur l'assise inférieure, les deux côtés de l'arche finissaient par se réunir au sommet, ou du moins ne laissaient plus entre eux qu'un faible

[1] Cf. J. STRZYGOWSKI, *Klein Asien*, p. 162 et suiv.

intervalle qu'une seule pierre achevait de franchir et de fermer : il suffisait ensuite, comme on l'a fait ici, de tailler obliquement le rebord intérieur de chaque rang de pierre en abattant tous les angles sortants pour obtenir une arche en pointe d'une parfaite régularité et d'une solidité à toute épreuve. Des spécimens de telles voûtes nous sont encore offerts par les portes des petits *vihâra* de Takht-î-Bahai (fig. 45-46) et de celui de Gouniyâr (fig. 49-50). Ce dernier présente également, au fond, une fenêtre cintrée; mais, par une sorte de compromis avec le genre de celles que nous avons décrites à l'instant, l'ouverture en est restée exiguë et carrée tandis que les ébrasements obliques se réunissent au sommet par un arc brisé. Il en est de plus hardies : M. A. Stein a publié l'élévation d'une belle baie ogivale, haute de 1 m. 75, qui éclairait l'une des grandes salles de Panjkotai (Bounêr). Dans les imposantes murailles qui avoisinent Kaçmîr-Smats nous en avons noté une autre, de près de trois mètres de hauteur, et qui semble, elle aussi, attendre une verrière[1]. Il va de soi que la ressemblance apparente entre leur double arc brisé et l'ogive de nos cathédrales est purement accidentelle et la résultante forcée de leur système de construction. Il n'y a pas davantage de conséquences à tirer du fait que ce système est incontestablement celui de l'arche dite *pélasgique*, à Mycènes et ailleurs. Si la poterne de Rânîgat est bâtie comme le portail du tombeau de Tantale, c'est qu'il n'y eut pas d'autre manière de construire une arche avant que la méthode actuelle ne se répandît dans l'empire romain. Le vieux procédé continua d'ailleurs à garder toute la faveur de l'Inde, comme le prouve le style des modernes temples jainas.

Est-il besoin de spécifier que les niches des *vihâra* sont bâties sur le même modèle que ces portes ou fenêtres cintrées? Les unes, comme à Chârkotlai, ont un fond arrondi à la manière des nôtres (fig. 39); les autres, comme à Gouniyâr (fig. 49-50), sont à fond

[1] M.-A. Stein, *Det. Rep. Bunér*, pl. VII. — *T. M.*, 1899, p. 487.

plat, ce qui est plus couleur locale : nous n'y voyons, en effet, qu'un agrandissement de ces placards ouverts (on dit, dans le Penjâb, des *âla*) et de ces réduits où poser une lampe qui sont ménagés dans l'épaisseur des murs, et qui formaient à peu près l'unique décoration des cellules comme ils font aujourd'hui celle des chambres indiennes. Faut-il enfin attirer l'attention du lecteur sur deux détails

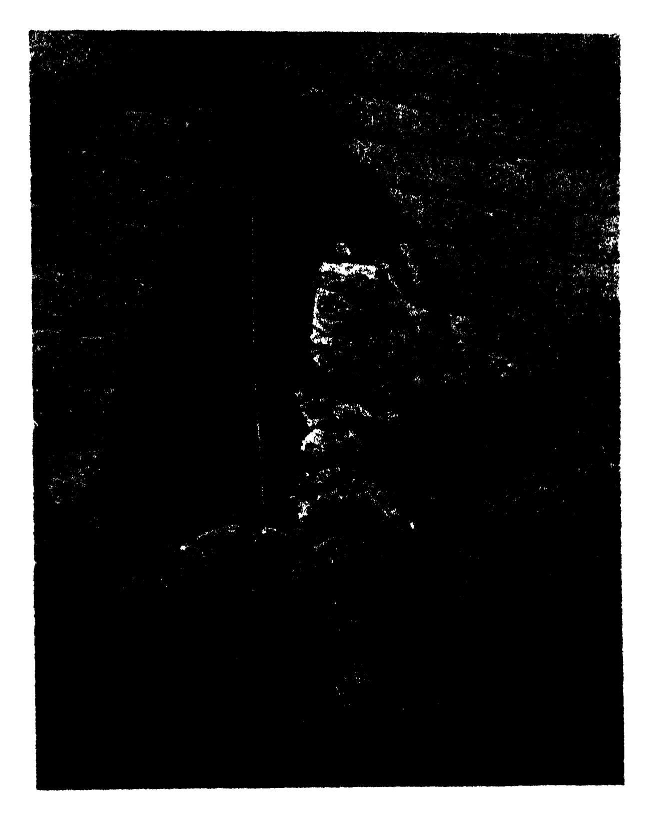


FIG. 34. — ARCHE ET VOÛTE.
Poterne du couvent de Râṇigat. L'échelle est donnée par un double mètre.

qui, sortant tout naturellement des conditions techniques de l'exécution, sont communs à toutes ces arches, encore que toutes ne les accusent pas au même degré? Il a peut-être déjà observé l'espèce de rainure que laissent entre elles les trois pierres supérieures du porche de Râṇigat (fig. 34). Ce vide est dû à l'impossibilité de tailler les deux blocs de la dernière assise en un biseau

à la fois assez aigu et assez solide pour qu'ils pussent se rejoindre sans se briser. La difficulté était plus grave encore dans le cas d'un plein cintre que d'une ogive : les architectes kaçmîris ont su la tourner par un adroit artifice. Ils ont pourvu la face inférieure de la pierre du sommet d'une partie saillante qui vient s'encastrer

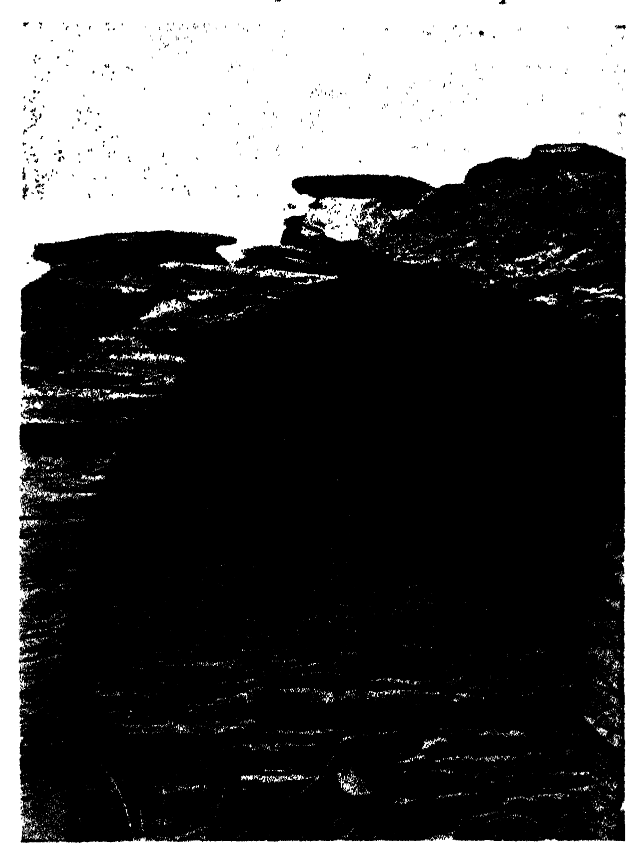


Fig. 35. — Extrémité d'une salle rectangulaire voûtée.
Ruines de Digar. L'échelle est donnée par un double mètre.

entre les deux autres et comble exactement l'intervalle qui les séparait. On trouvera sur les figures 54 à 56 des illustrations de ces fausses clefs de voûte. L'autre trait peut aussi avoir son importance : nous voulons parler de ce ressaut placé à la naissance de l'arc et qui n'est pas moins visible sur la porte du temple de Ladou que de celui de Gouniyâr (fig. 49-50 et 54; cf. fig. 45-46, etc.).

On conçoit que le point de départ de l'avancée des blocs posés en encorbellement soit ainsi marqué par une légère saillie, juste

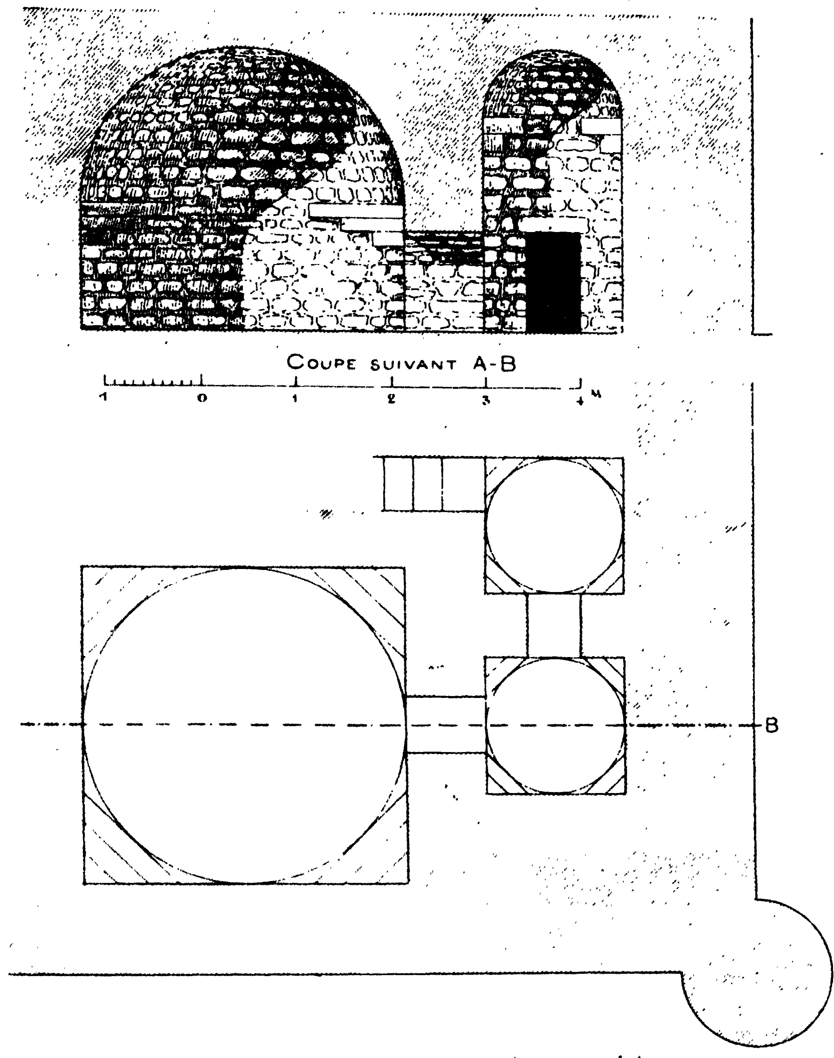


Fig. 36. — Coupoles sur soubassement carré : plan et élévation.
Celliers souterrains dans la colline de Sanghao
D'après H. Cole, *Memorandum*, pl. 6 et 7.

à l'intersection de la perpendiculaire et de la courbe. Nous ne croyons pas, pour notre part, que ce ressaut soit l'origine de l'arche

IMPRIMERIE NATIONALE.

trifoliée, dont le motif était par ailleurs tout trouvé (cf. p. 129); mais nous ne serions pas éloigné de penser qu'il en ait amorcé l'application au portail des édifices. Telle est — surtout dans l'Inde — l'humaine routine, que W. Simpson a relevé ces mêmes *drips* des côtés et ce même *groove* du faîte, là où ils étaient apparemment les plus inutiles, dans des arches creusées en plein massif de collines, le long de la rivière de Kâboul[1]. On reverrait encore le rebord saillant à la naissance non plus seulement des arches, mais des coupoles (fig. 39); et, d'autre part, la même rainure se creuse au sommet de la voûte tout le long du corridor voûté qui s'enfonce obliquement dans les substructions de Rāṇīgat (fig. 34). Mais ceci nous amène à aborder une question d'une portée plus considérable : de quels moyens les architectes du Gandhâra disposaient-ils pour couvrir un *vihâra?*

VOÛTES ET PLAFONDS. — Bien entendu, la question ne se pose expérimentalement, ici encore, qu'à propos des couvents des collines. Or les conditions spéciales du site ont si bien réagi sur la disposition de ces bâtiments, que Cunningham a cru pouvoir affirmer que toutes les chambres étaient, comme il dit, «dômées». Il y a là une manifeste exagération. Assurément, quand Hiuan-tsang nous parle «des solives et des poutres sculptées» des monastères, il doit avoir surtout en vue ceux des plaines, où le bois ne semble pas avoir été employé avec moins de profusion à la construction et à la décoration des *saṅghârâma* que des *stûpa.* Mais il ne faudrait pas croire que l'emploi du bois — si supplanté qu'il y fût par celui de la pierre — fût radicalement inconnu dans les édifices des collines, surtout en un temps où le pays n'avait pas encore été déboisé par l'incurie musulmane[2]. En maints endroits, l'œil rencontre les trous carrés et régulièrement espacés que l'extrémité des poutres laissés dans les murailles, ou les petits rebords préparés pour leur fournir un point d'appui. Cunningham lui-même

[1] *Trans. R. I. B. A.*, 1891, p. 258. — [2] Cf. *B. E. F. E.-O.*, I, p. 326.

à Takht-î-Bahai, S. Grant à Kharkai, A. Crompton à Jamâl-Gaṛhî, ont reconnu à ce signe l'existence d'habitations à deux étages[1] :



Fig. 37. — Spécimen d'encorbellement.
Chapelle du monastère supérieur de Nathou. L'échelle est donnée par un mètre.

un deuxième étage sur solives ne va pas sans un plafond. Admettrons-nous avec Cunningham que, dans les cellules de Takht-î-Bahai, qui ont moins de trois mètres de largeur, les solives mêmes étaient

[1] *A. S.*, V, p. 31-32. — Pour l'opinion des autres, voir *loc. laud.* (cf. plus haut, p. 17, n. 4 et 5, et 18, n. 2).

8.

de pierre, tant ce schiste se montre de bonne composition? Encore y a-t-il des cas où une pareille substitution de matériaux ne serait pas de mise. Passons tout de suite à l'autre extrême, et prenons le vaste quadrilatère de murailles qui forme l'angle nord-ouest de ce même couvent (fig. 64); pourvu d'une unique entrée, il mesure

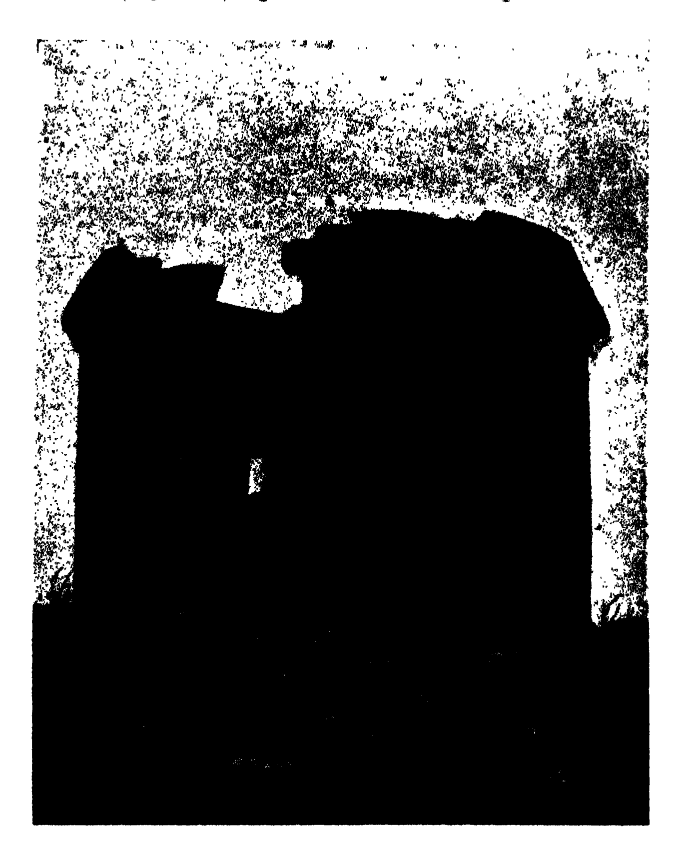


Fig. 38. — Ruines d'un *vihâra* rond.
Entre les passes de Gouniyâr et de Chérat (Swât). L'échelle est donnée par un double mètre.

plus de 15 mètres de côté, et atteint par endroits une hauteur de 9 mètres. Fidèle à sa théorie, Cunningham a fait sienne l'opinion du sergent Wilcher pour qui «cet espace ne pouvait avoir été couvert par aucun moyen à la disposition des gens». Après inspection personnelle, nous nous permettons d'être d'un avis différent : ce n'était sûrement pas une cour, mais bien une salle couverte. Nous

aurons à nous inquiéter plus bas de sa destination (p. 162); de sa véritable nature nous ne voulons d'autres preuves que les trois particularités suivantes, dont une (la seule qui ait échappé à la perspicacité bien connue de Cunningham) est décisive. Tout d'abord, ni la hauteur et l'épaisseur également considérables des

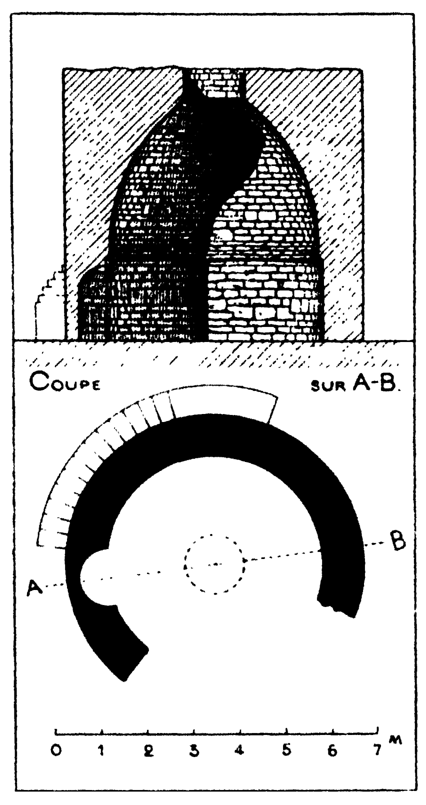


Fig. 39. — Ruines d'un *vihâra* rond : plan et élévation.
Dans la passe de Chârkotlai (Swât).

murailles, ni les petits réduits qui y sont creusés pour les lampes ne s'expliquent aisément dans le cas d'une simple cour à ciel ouvert. En troisième lieu, dans le pan resté le plus élevé de tous, du côté de l'Ouest, l'arête d'une haute fenêtre se marque encore, au tiers de sa largeur[1]. Cela clôt toute discussion. Nous sommes

[1] Le rebord intérieur de cette arête est nettement visible sur la planche 69 des *Anc. Mon. India* (Vue des ruines de Takht-i-Bahai prise du coin S.-E.). —

naturellement d'accord sur le point qu'il était impossible de couvrir une salle de pareilles dimensions à l'aide d'une voûte ou d'un dôme à assises horizontales; mais les «gens», pour parler comme Wilcher, ne disposaient-ils pas dès lors au Gandhâra, comme aujourd'hui au Kaçmîr, pour leur fournir poteaux et solives, de ces superbes cèdres déodars dont la hauteur et les longues portées donnent si majestueuse allure aux grands halls de bois des mosquées de Çrînagar?

Ces réserves nécessaires faites, nous sommes prêt à admettre que, dans les couvents des collines, où les chambres sont en général de petites dimensions, presque toutes étaient sinon «dômées», au moins voûtées. Ce dernier terme est, en effet, le seul qui puisse s'appliquer à un certain nombre d'entre elles, en raison de leur forme rectangulaire. M. A. Stein a ainsi relevé, près de Panjkotai (Bounêr), un groupe de salles dont les plus grandes mesurent intérieurement jusqu'à 3 m. 65 de large sur 10 m. 50 de long[1]. Nous en avons vu d'analogues, également pourvues de belles ouvertures cintrées, dans les ruines de Tarêli. La photographie d'un échantillon assez pauvre de Dîgar a cet avantage qu'il permet de se rendre compte du système ordinaire de leur construction (fig. 35). Nous ne recommencerons pas à le décrire; cela revient en somme à couper un couloir voûté, du genre de celui de Rânîgat (fig. 34), par deux murailles de refend. On voit encore ici les pierres des deux épaisses parois latérales se dépasser peu à peu pour se réunir enfin au sommet d'une arche naturellement surélevée, mais non

Si l'on compare le plan de cette salle (fig. 64) à celui qui en est donné dans l'*A. S.*, V, pl. VII, on s'apercevra que la porte unique à été remise à sa place et qu'on a ajouté l'indication des réduits à lampes et, dans la paroi ouest, de deux fenêtres, l'une à droite qui est sûre, l'autre à gauche qui est conjecturale. Les autres parois sont ruinées jusqu'au-dessous de la ligne des fenêtres.

[1] *Det. Rep. Bunêr*, pl. VII. Ajoutons qu'il existe de ces chambres rectangulaires souterraines : les fouilles du lieutenant S. Grant à Kharkai en ont dégagé une sur le côté ouest de l'avant-cour (fig. 66) qui, d'après les renseignements consignés dans son rapport (cité p. 18, n. 2), avait 8 mètres de long sur 2 m. 60 de large et 4 m. 75 de profondeur, du dallage à la naissance de la voûte.

point cependant très aiguë, et fermée au fond par un mur perpendiculaire. Toutefois, sur un spécimen examiné à Chârkotlai (Swât), une portion de cintre, appuyée au mur du fond, s'avance également en pointe à la rencontre du sommet d'une voûte curieusement ondulée; mais ces fioritures ne sont qu'une exception. Le



Fig. 40. — Modèles de *vihâra* à toit courbe.
Musée de Lahore, n°s 1164 et 1170. Provenant de Karamâr. Hauteur : 0m. 11 et 0 m. 85.

plus souvent, la voûte garde cette pureté de forme que Quinte-Curce a déjà comparée à celle d'une «carène» (bien entendu, renversée); et, en vérité, on ne saurait trouver de meilleure comparaison [1].

Si des chambres rectangulaires nous passons aux rondes et aux

[1] «Ceterum structura latior ab imo paulatim incremento operis in arctius cogitur : ad ultimum in carinæ maxime modum coit.» (Quinte-Curce, *Histoire d'Alexandre*, VII, cap. iii, 9, à propos huttes des Paropamisades.)

carrées, nous trouvons que la coupole de celles-ci était naturellement bâtie sur le même principe que la voûte de celles-là. Pour les intérieurs circulaires, rien n'était plus simple; le cas des quadrangulaires était un peu plus compliqué. A leur occasion, les architectes indiens se sont trouvés, eux aussi, confrontés avec la difficulté de couvrir un espace carré au moyen d'une calotte hémisphérique. On sait que ce délicat problème n'a été définitivement résolu qu'au ve siècle, dans la construction de Sainte-Sophie de Constantinople; mais il va de soi que dans l'Inde, non plus qu'ailleurs, on n'a pas attendu la savante et élégante solution des pendentifs pour se tirer pratiquement d'affaire. Une, deux ou trois pierres placées en encorbellement dans les quatre coins d'un carré ont vite fait de réduire ce dernier à l'octogone; quant au passage de l'octogone au cercle, les maçons du Gandhâra ne s'embarrassaient pas pour si peu. Cole a eu la bonne chance de trouver, le premier, près de Sanghao, des chambres souterraines assez bien conservées et qui présentent un exemple typique de ces dispositions (fig. 36). La figure 32 laisse également apercevoir, à l'intérieur du *vihâra* carré, la pierre d'angle qui supportait la naissance circulaire du dôme. Enfin nous donnons de ce genre d'encorbellement un troisième spécimen, d'un art peut-être plus raffiné (fig. 37). Au-dessus de la dalle de schiste circulairement évidée qui repose en porte-à-faux sur les murailles, un vide a été ménagé. Il est difficile de ne pas reconnaître dans cette cavité sinon un rudiment de pendentif, du moins un voûtin de décharge destiné à empêcher la dalle de céder en son milieu sous le poids qu'elle avait à supporter.

§ II. Le *vihâra* à toit courbe.

A présent que nous sommes familiarisés avec ces détails techniques, il nous sera plus aisé de passer rapidement en revue les monuments qui subsistent et d'en restituer l'aspect primitif. Par *vihâra*, il faut justement entendre, au point de vue architectural,

un de ces édifices pourvus intérieurement d'une coupole et extérieurement d'un toit de forme pyramidale ou arrondie. Nous nous occuperons d'abord de ce dernier genre, qui est de beaucoup le plus répandu. Il n'y a pas lieu d'insister sur sa division en deux variétés distinctes, selon que son plan, à la base, est circulaire ou carré; nous venons de voir que les architectes du Gandhâra savaient élever, sur ces soubassements différents, une superstructure identique. À un autre point de vue, il y aurait toutefois des

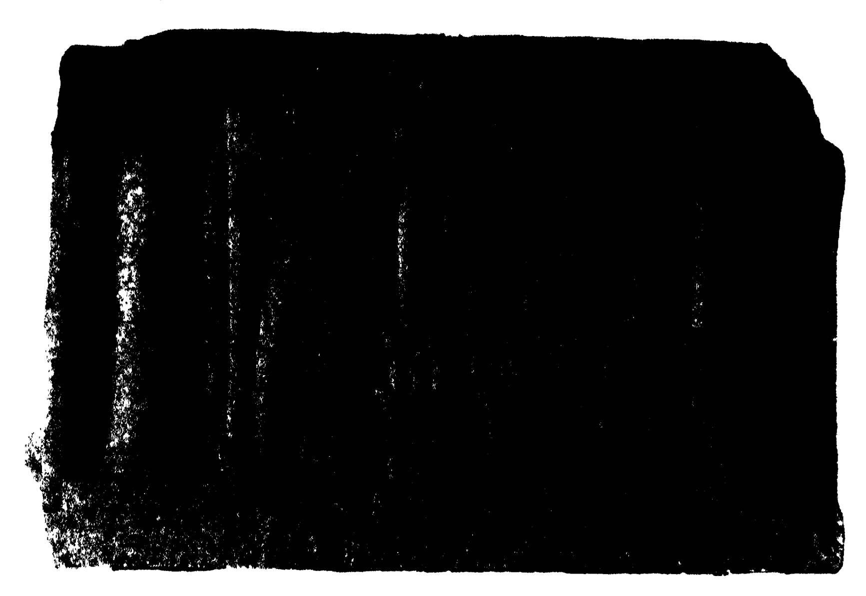


Fig. 41. — Modèle de *vihâra* à double dôme.
Collection privée. Hauteur : 0 m. 13.

distinctions à faire parmi ces chambres voûtées. Celles que recèle la terrasse de Sanghao (fig. 36) étaient, sans doute, des celliers. Celles qui avoisinent le *stûpa* de Top-Darra étaient apparemment des cellules. Celles de la première cour de Takht-î-Bahai (fig. 45) étaient sûrement des chapelles. Nous réserverons enfin le nom de temples pour les édifices isolés, pareils à ceux que nous avons rencontrés au Swât, dans la passe de Chârkotlai ou aux abords de celle de Chêrat (fig. 38 et 39). Ce sont des tours rondes à l'extérieur comme à l'intérieur, et mesurant jusqu'à 5 et 6 mètres de

diamètre. Toutes deux ont perdu leur porte (la preuve que celle-ci était cintrée a cependant survécu à Chârkotlai); mais l'une a gardé ses deux fenêtres et l'autre une des deux niches qui encadraient son entrée. Nous voyons bien encore, ici, qu'un escalier extérieur montait au sommet, là, que des modillons de pierre soutenaient la corniche; malheureusement, leur dôme à toutes deux s'est écroulé. Force nous est donc, comme à propos du *stûpa*, de nous adresser aux reproductions des bas-reliefs, si nous voulons faire connaissance avec la silhouette complète de ces édifices.

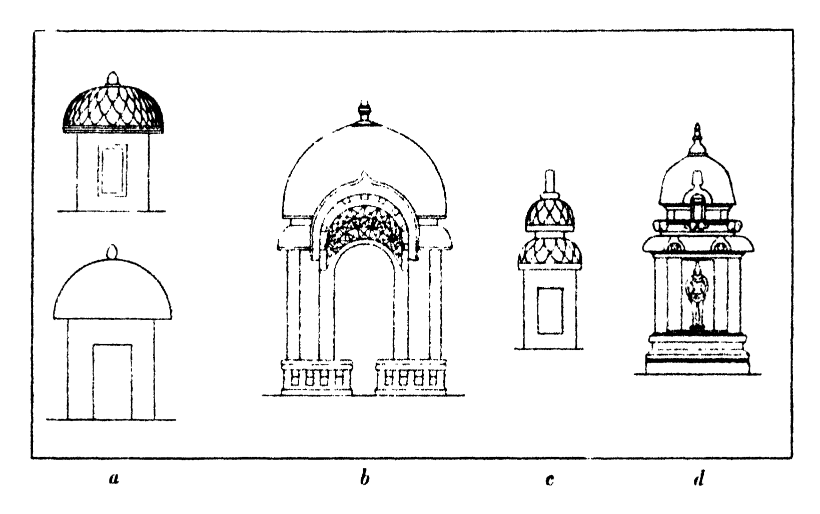


Fig. 42. — Modèles de cabanes et de temples.

a et b. *D'après les bas-reliefs de Barhut* (Cunningham, pl. XLII-XLIII et XVI).
c. *D'après le n° 560 du Musée de Lahore* (*Gandhâra*).
d. *D'après une sculpture rupestre des Sept-Pagodes, près de Madras.*

Le double dôme. — Heureusement il n'est pas difficile, avec un peu d'attention, de relever parmi les sculptures actuellement connues plus d'une représentation de *vihâra* isolés. Sur deux bas-reliefs du Musée de Lahore, l'auteur — car ils sont de la même main — a placé à côté d'eux des moines en méditation, comme s'il tenait à joindre son témoignage à celui des fouilles pour nous attester le caractère bouddhique (nous ne disons pas : exclusivement bouddhique) de ces monuments (fig. 40). Est-ce la peine

de faire observer que le dédain des proportions n'est pas moindre ici que tout à l'heure, quand il s'agissait de figurer des *stûpa* (cf. fig. 22-24)? Nous ne serions même pas surpris que la pseudo-tour ronde et sans ouverture, représentée la première, en haut et à droite, ne fût qu'un simple reliquaire; et pourquoi, en effet, l'artiste se serait-il fait davantage scrupule de donner à une boîte qu'à un temple la taille d'un moine accroupi? L'important pour lui est de meubler toute la hauteur de sa minuscule frise. Si nous concentrons notre attention sur le couronnement des véritables édifices, nous constatons que c'est un dôme arrondi et surmonté d'un champignon, ou, plus volontiers, un double dôme. Dans ce

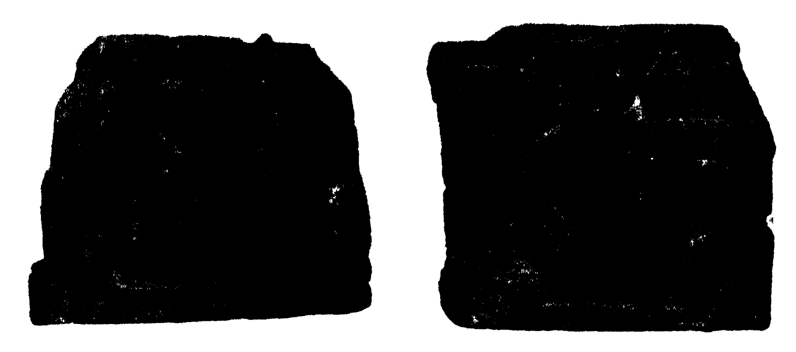


Fig. 43-44. — Hutte d'anachorète brahmanique et temple du Feu.
Musée de Lahore, n°s 2288 et 2230. Provenant de Sikri. Hauteur : 0 m. 12.

dernier cas, une seconde calotte de moindre dimension, mais de ligne moins écrasée, est superposée à la première, comme si l'architecte s'était repris à deux fois pour couvrir le vide de sa bâtisse (voir fig. 42 *c* et 44). Mais le spécimen de tous le plus net et le plus complet est celui que nous avons pu photographier à Mardân (fig. 41). Ici le temple carré est juché, comme un *stûpa*, sur une terrasse entourée d'une balustrade et flanquée de quatre colonnes, à laquelle on accède par un escalier vu en raccourci. Porte, fenêtres, corniche, courbes du toit, tout semble étudié avec une minutieuse précision; on distingue même, dans le tambour circulaire qui sépare les deux dômes, le détail nouveau d'une étroite ouverture.

Ainsi les lignes essentielles de l'édifice nous seraient rendues par ce bas-relief avec la clarté et la précision d'un croquis d'architecture. C'est aux architectes qu'il appartient de l'interpréter; mais son simple examen n'est déjà pas sans profit pour les plus profanes. Il nous fera, par exemple, reconnaître dans le n° 360 de Lahore (fig. 75), non pas un dôme de *stûpa,* comme il a été parfois libellé, mais bien le double dôme très décoré d'un temple. Il nous autorise déjà à restaurer avec assez de sûreté, sinon le faîte des *vihâra* isolés de Chêrat et de Chârkotlai (fig. 38-39), — notre présomption n'est pas si grande! — du moins, celui des grandes chapelles de Takht-î-Bahai (fig. 45-46), qui ne sont autres que des *vihâra* alignés côte à côte. Relativement bien conservées, celles-ci, à leur tour, ne nous permettent pas seulement d'entrevoir, par l'ouverture béante de leurs façades écroulées, le jeu qui nous est déjà familier des encorbellements et des assises horizontales de leurs angles et de leurs voûtes : elles nous renseignent encore sur l'exécution intérieure de leur double dôme. Il n'y a guère à douter qu'ici la coupole inférieure n'ait été complètement fermée par en haut. Le second dôme (et on en pourrait dire autant du tambour qui lui servait de support) n'était donc qu'une superfétation, uniquement faite pour agrémenter en l'exhaussant la silhouette de l'édifice. S'il est creux, comme sûrement il l'était, la seule fonction de cette chambre noire est d'alléger d'autant le poids de maçonnerie que la première calotte avait à supporter; encore ce poids est-il resté le plus souvent trop lourd pour elle, ainsi que l'a prouvé l'événement. Telles étaient les dispositions adoptées dans les étroites chapelles (les plus grandes n'ont pas 2 mètres de côté) de Takht-î-Bahai; dans les temples de dimensions plus considérables et où les fidèles pouvaient avoir accès à l'intérieur pour la circumambulation de la statue, il est vraisemblable qu'on en observait d'un peu différentes. Du moins, à Chârkotlai (fig. 39), nous avons cru constater au sommet de la première coupole les vestiges d'un orifice circulaire qui devait la mettre en communication avec la seconde. Vue

de l'intérieur, celle-ci aurait eu, si l'on peut dire, l'aspect d'une sorte de lanterne aveugle. En certains cas, une petite baie pratiquée dans le tambour intermédiaire, à la façon de celle que porte la figure 41 — l'ordinaire étranglement de la maçonnerie en cet endroit rendait l'opération aisée — pouvait avoir pour effet, à défaut de lucarnes percées dans le dôme lui-même, d'y répandre quelque demi-jour.



FIG. 45. — SPÉCIMENS DE *VIHÂRA* ACCOLÉS.
Vue du côté est de la cour du stûpa de Takht-i-Bahai.

L'ORIGINE DU *VIHÂRA* À TOIT COURBE. — Si nous n'abordons ces questions de métier qu'avec des hésitations bien compréhensibles, nous ne craindrions pas en revanche de nous montrer plus affirmatifs sur celle des origines du *vihâra.* Tout d'abord, il va de soi qu'au Gandhâra, il est de provenance indienne. Outre que nous ne voyons rien dans ce genre d'édifices qui rappelle l'Occident, nous en trouvons déjà de pareils figurés sur les plus vieux bas-reliefs du centre de la péninsule. C'est dans un de ces sanctuaires à double

dôme, seulement muni d'un portail plus vaste, qu'à Barhut les dieux déposent la précieuse coiffure du Bodhisattva (cf. fig. 42 *b*, et fig. 186). Craindrait-on que ce style ne fût localisé dans l'Inde centrale? Il nous suffit d'emprunter la preuve du contraire aux sculptures rupestres des « Sept Pagodes », dans le sud de Madras (fig. 42 *d*), sans parler des temples qui leur ont valu ce surnom[1]. Un type architectural à la fois aussi ancien et aussi répandu était-il

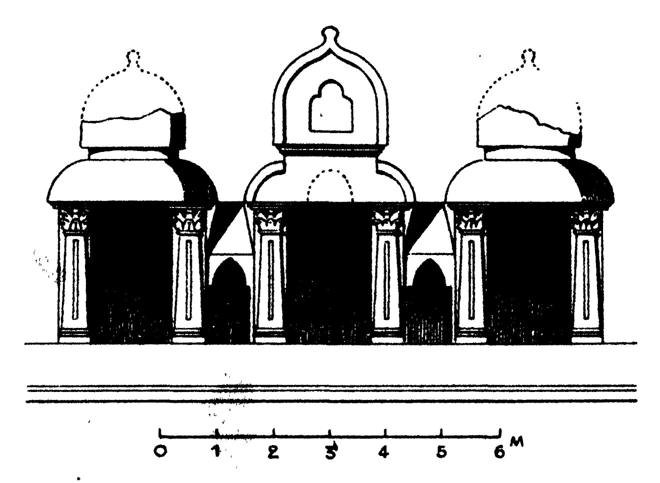


Fig. 46. — Essai de restauration de *vihâra* accolés.
Côté ouest de la cour du stûpa de Takht-i-Bahai.
Modifié d'après Cunningham, *A. S.*, V, pl. IX. Cf. *A. M. I.*, pl. 69.

même spécial aux Bouddhistes? Les sculpteurs du Gandhâra ne le pensaient pas : comme ils nous les ont montrés encadrés de moines (fig. 40), ils nous les présentent ailleurs entourés d'anachorètes brahmaniques (fig. 44). L'occasion même de ces représentations nous permettra plus bas de reconnaître dans l'édifice en question, de la façon la plus précise, l'*agni-çaraṇa*[2], « asile » ou « séjour du feu » sacré. De leur côté, les sculpteurs de Sânchi ne se font

[1] Fergusson a bien eu le sentiment (*Hist.*, p. 105, 135, 175 et 330) que les fameux *rath* sculptés dans les rocs de Mahavellipour procèdent du même style que les *vihâra* bouddhiques : mais il n'a pu pousser le rapprochement, faute de documents, et la question serait à reprendre.

[2] *Mahâvastu*, III, p. 429 : on dit aussi *agny-âgâra*, *agni-çâlâ*, etc. Pour un autre spécimen, voir Musée de Lahore, n° 464 (Naogrâm, haut. : 0 m. 58) dans *A. M. I.*, pl. 131, etc.

pas scrupule de donner exactement le même aspect au temple du feu des Kâçyapas et au *vihâra* où le Buddha est censé recevoir la visite du roi des dieux en personne[1]. En résumé, non seulement

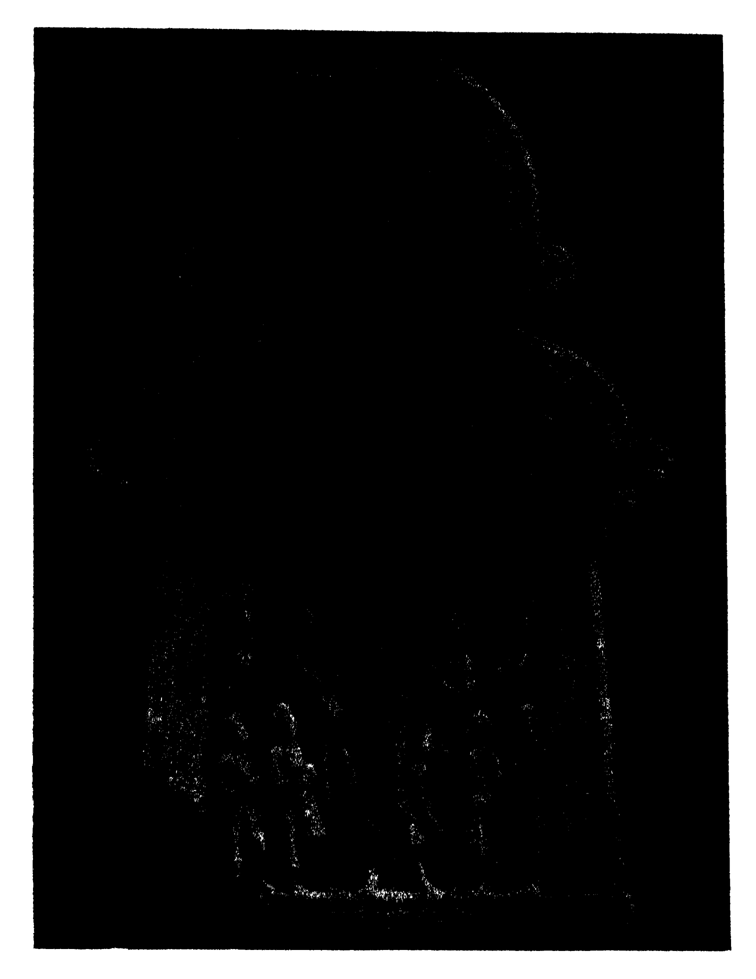


Fig. 47. — Arche tripoliée : pignon de *stûpa* (cf. fig. 70-72).
Musée de Lahore, n° 144. Hauteur : 0 m. 54.

ce genre d'édifices était foncièrement indien, mais — nous avons sur ce point le témoignage irrécusable des Bouddhistes eux-mêmes — pas plus que le *stûpa*, il n'était leur apanage particulier : ils en

[1] Fergusson, pl. XXXII et XXIX, 1.

avaient hérité du passé, en commun avec les «hérétiques», et l'avaient simplement adapté à leurs besoins religieux.

Veut-on aller plus loin encore et se demander d'où provenait dans l'Inde même ce style si particulier? Rien ne serait plus aisé que de suivre sur les bas-reliefs toute l'histoire de son développement. Même au hasard de nos illustrations, il nous est possible d'en marquer ici les principales étapes. Le point de départ est dans la hutte primitive, au toit arrondi et couvert de feuillage, que les anachorètes brahmaniques ont sans doute empruntée aux plus sauvages habitants des bois. Il n'est pas sans elle de représentations d'ermitages sur les sculptures de Barhut (cf. fig. 42, *a*) ou de Sânchi (ex. fig. 142). A Amarâvatî même, le feu sacré des Kâçyapas se contente encore comme sanctuaire d'une de ces cabanes (fig. 228). Selon la remarque de M. Senart (cf. p. 99), l'habitation du fidèle vaut aussi pour le dieu : agrandissements et embellissements viendront ensuite. Sur le premier bas-relief cité de Sânchi, le temple du feu se distingue déjà des huttes voisines par sa hauteur et la décoration de son toit arrondi. Voyez encore à Barhut comment au simple dôme du plus ancien spécimen de *vihâra* bouddhique, désigné ici par son synonyme *kuṭi* (fig. 240), le double dôme a tôt fait de se substituer (fig. 42 *b*). Et l'histoire se répéterait trait pour trait au Gandhâra. Les *parṇa-çâlâ* ou cabanes de feuillages n'y sont pas non plus inconnues : le prince Viçvantara, devenu ermite, n'était-il pas censé avoir bâti la sienne sur la colline de Shâhbâz-Gaṛhî? Les bas-reliefs nous la montrent (fig. 144), naturellement toute pareille à celle des autres anachorètes (fig. 43; cf. fig. 143, 189-191). S'agit-il pour eux de représenter à leur tour et à leur manière le miracle de la conversion des Kâçyapas, l'*agniçaraṇa*, au gré du sculpteur, prendra toutes les formes intermédiaires entre la cabane la plus rudimentaire (fig. 224-225) et le temple le plus achevé (fig. 44). De son côté, la figure 40 nous permet de suivre les mêmes progrès dans l'exhaussement et le dédoublement du dôme chez les *vihâra* bouddhiques. Arrivés au terme, nous comprenons

mieux pourquoi, jusque sur les spécimens les plus soignés (fig. 41 ou 75), le toit a gardé une bizarre décoration en imitation de feuilles : c'est un rappel de l'humble couverture de la *parṇa-çâlâ* originelle qui, pieusement, persiste sur son dérivé de pierre aux temps de sa plus grande splendeur.

L'ARCHE TRIFOLIÉE. — Il y a également intérêt à nous servir, sans tarder davantage, de ces diverses reproductions pour élucider ce qui nous paraît être l'origine évidente d'un motif décoratif des plus

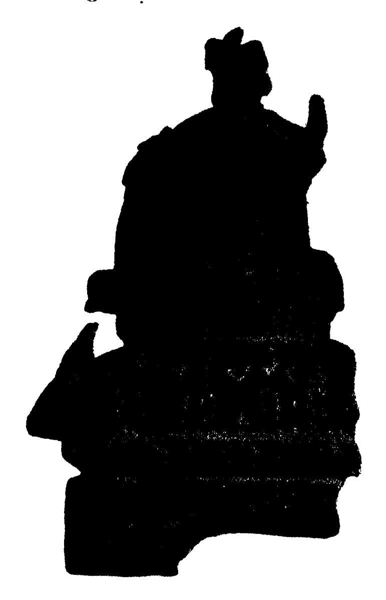


FIG. 48. — FRAGMENT D'UN PIGNON DE *STÛPA*.
Musée de Calcutta. Provenant de Loriyân-Tangai. Hauteur : o m. 60.

importants. Imaginons en effet que nous prenions par le milieu une section verticale d'un de ces édifices à double dôme : nous obtenons immédiatement une sorte d'arche trifoliée montée sur deux jambages plus ou moins droits. Examinez d'un peu près la figure 47 : vous verrez que rien n'y manque, ni le soubassement traité comme un encadrement de porte trapézoïdale, ni la ligne surbaissée de la première coupole, ni l'intervalle nettement marqué entre les deux

dômes, le tambour circulaire qui les sépare étant naturellement figuré par un bandeau droit. Qui sait même si, dans certains cas, l'arc ou le double arc (fig. 48) représenté à l'intérieur de la plus haute coupole, encore que son rôle décoratif soit des plus apparents, n'avait pas pour pendant dans la réalité une voûte supplémentaire de décharge? Mais il y a mieux encore; on pourrait reprocher à l'opération proposée, si frappant qu'en soit le résultat, d'être une fantaisie purement imaginaire : voici que nous en saisissons sur le vif la mise en pratique par nos sculpteurs. Certaines stèles richement fouillées du Gandhâra sont en effet traitées comme autant de chapelles ou de groupes de chapelles enfermant des idoles. Or, pour mieux mettre en valeur les statues, leurs auteurs jettent bas tout ou partie de la moitié antérieure des édifices qui sont censés les abriter (cf. fig. 76-77). En d'autres termes, ils nous présentent justement la coupe que nous suggérions tout à l'heure et en tirent exactement le parti décoratif qu'il était aisé de prévoir, et que nous venons de commenter. Ainsi donc, non seulement l'arche trifoliée procède d'une section ou, ce qui revient au même, d'un simple dessin linéaire du *vihâra* à double dôme — il suffit sur ce point de s'en remettre au témoignage des yeux, — mais les artistes du Gandhâra avaient pleine conscience de cette origine et n'ont pas dédaigné à l'occasion de nous le laisser voir.

Un autre trait ne nous paraît pas moins digne d'être souligné, au moins par quelques indications rapides. Nous voulons parler du degré surprenant auquel ce motif — là même où des acanthes, des sphinx, des tritons, etc., entrent dans son ornementation — a gardé l'empreinte de son origine indienne. Celle-ci ne se marque pas seulement dans la forme en fer à cheval si caractéristique de son arche. Que l'on compare tel spécimen des plus compliqués, provenant du Swât (fig. 48), à telle façade d'une des plus anciennes grottes du Magadha (fig. 33) : on sera surpris d'y retrouver non seulement la même disposition de la charpente intérieure et de la voûte, mais jusqu'au souvenir des poteaux quasi-

préhistoriques sur lesquels toute la construction de bois était jadis accotée. A la vérité, la figure 33 ne peut être considérée que comme la coupe d'un *vihâra* à un seul dôme. Un peu plus tard, une section transversale des temples souterrains à trois nefs, creusés dans les falaises rocheuses du Konkan et du Khandesh, ne manquerait pas



Fig. 49. — Ruines d'un *vihâra* à toit anguleux (cf. fig. 50).
Dans la passe de Gouniyâr (Swât).

de fournir un profil très analogue à celui des *vihâra* avec dômes superposés et, par suite, à l'arche trifoliée. Enfin, si nous voulions descendre jusqu'à l'époque médiévale, c'est encore sous des porches trilobés que les sceaux d'argile de Bodh-Gayâ et plus d'une miniature népâlaise nous montreraient des images du Buddha [1].

Nous reviendrons plus loin sur le rôle considérable qu'a joué au

[1] Pour toutes ces questions, qui tendent à sortir de notre sujet, il suffit de renvoyer à Fergusson, *Hist.*, fig. 58 et 90 (temples-caves); Cunningham, *Mahâbodhi*, pl. XXIV (sceaux); *Iconogr. bouddhique*, pl. III, etc. (miniatures).

Gandhâra l'arche trifoliée dans la décoration des murailles et des dômes des *vihâra* aussi bien que des *stûpa* (fig. 70-72, 75-81, etc.). Tout ce qui nous concerne pour le moment est le problème de son origine — lequel, on en conviendra, était bien une question d'architecture — et de son emploi architectonique, dont nous allons bientôt rencontrer des exemples probants. Disons mieux : nous en avons rencontré déjà. Sur le côté ouest de la cour du *stûpa* de Takht-î-Bahai, la grande chapelle médiane se termine, à la différence des autres, non point par le double renflement, mais par la section plane d'un double dôme. C'est dire qu'elle présente en façade une sorte de fronton ou de pignon trifolié (fig. 46). Comme pour souligner l'effet à produire, une niche à fond plat, ménagée dans le tympan, réédite le même motif. Enfin, si l'on s'en fiait aux photographies (cf. *A. M. I.*, pl. 69), on n'hésiterait pas à penser que la baie du *vihâra* était conçue sur le même plan et épousait également les lignes de l'édifice. Toutefois, les architraves de ces chapelles ont si bien l'habitude de céder en leur milieu (cf. fig. 45) qu'il serait, croyons-nous, imprudent de considérer le trou qui se creuse à l'heure actuelle dans celle-ci comme la trace certaine d'une arche ancienne. Sur notre essai de restauration, nous n'indiquons donc qu'en pointillé la courbe supérieure du trèfle, qui reste douteuse : quand nous viendrons à parler du temple kaçmîri, il n'y aura plus à se laisser arrêter par aucun doute sur ce point.

§ III. Le *vihâra* à toit anguleux.

Nous obtenons ainsi une suite logique et continue depuis la cabane à toit arrondi des plus anciens ordres religieux jusqu'aux temples à double dôme ou à pignon trifolié. Mais la question est plus complexe, et notreesquisse d'une étude du *vihâra* présenterait, si nous l'arrêtions là, une lacune des plus apparentes. Déjà à Takht-î-Bahai on n'a pu s'empêcher de remarquer, logés dans les intervalles qui séparent les grandes chapelles, des édicules qui présentent

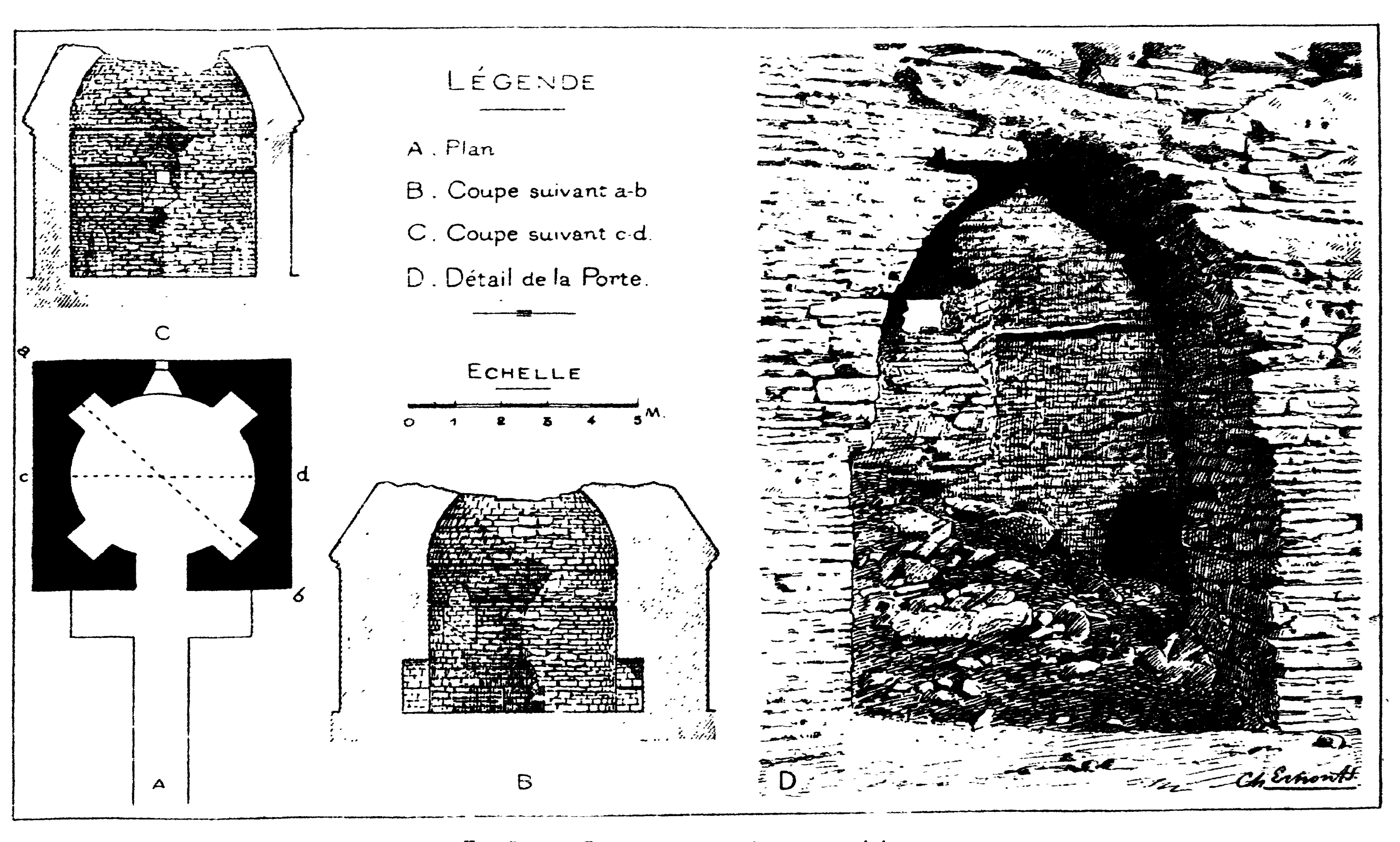


Fig. 50. — Plan, coupes et détails du précédent.

un aspect tout différent. Si l'arche de leurs baies nous est déjà familière, en revanche leurs toits rectilignes en plan incliné ou en hotte de cheminée (voir fig. 45) suffisent à caractériser un type architectural nouveau. Or il existe également des échantillons isolés de ce style. Parmi les belles ruines bouddhiques qui se dressent à la tête du ravin de Gouniyâr[1], dans la vallée du Swât, un édifice à demi ruiné laisse encore deviner ou, pour mieux dire, impose à l'observateur la forme pyramidale de son faîte (fig. 49-50). L'extérieur est carré et l'intérieur est rond. Une sorte de couloir, bordé de murs bas, mène au portail voûté. En face une fenêtre à ouverture carrée, à ébrasement en même temps oblique et cintré, laissait également pénétrer la lumière. Quatre niches symétriques s'ouvraient dans l'épaisseur des murs que couronnait une coupole. C'était un temple, et, pouvons-nous ajouter, il n'est aucun de ces détails de construction par lequel il ne rentre dans la formule déjà étudiée du *vihâra*. Mais, vu du dehors, à partir de la corniche, tout change : l'arête rectiligne du faîte, dans le seul coin où elle subsiste, dessine avec le rebord un angle nettement marqué. C'en est assez pour prouver que l'édifice en question n'était sûrement pas recouvert d'un dôme, simple ni double, mais bien d'un toit à quatre pans inclinés. Il serait malheureusement difficile, dans l'état actuel du monument, de rien affirmer de plus. Les quatre pans, tous pareils, allaient-ils se réunir en pointe au sommet? Étaient-ils au contraire coupés en un point de leur hauteur par un plan horizontal, à la façon d'un tronc de pyramide? Ou enfin, semblables et dissemblables deux à deux, présentaient-ils en façade une ligne de faîtage à laquelle ils se raccordaient, les uns (en avant et en arrière) en forme de trapèzes, les autres (sur les côtés) en formes d'angles? C'est ce que nous laisserions à de plus experts le soin de décider si, par un heureux hasard, Cunningham n'avait relevé sur un bas-relief de Takht-î-Bahai la représentation d'une

[1] Il existe au musée de Calcutta des photographies des ruines de Guniar (*sic*), dues à M. A.-E. Caddy (n° 970 *f* et *i* du *General List*).

rangée de chapelles analogues (fig. 51). Sauf erreur de notre part, l'angle très ouvert de leur toit, dont l'inclinaison rappelle sensiblement celle de l'arête conservée de notre monument, fait pencher décidément la balance en faveur de la troisième hypothèse. Dans tous les cas, il nous paraît juste et raisonnable d'admettre que ce document contemporain — abstraction faite des lucarnes triangulaires dont la fantaisie du sculpteur a ponctué sa minuscule frise — nous rend fidèlement et de fond en comble la silhouette de ce nouveau type de *vihâra*.

Si, après avoir constaté son existence, nous nous interrogeons sur son origine, nous aurons tout d'abord le sentiment d'être pris au dépourvu. Pas plus que tout à l'heure, l'Occident ne pourra nous aider à démêler la filiation d'un monument foncièrement

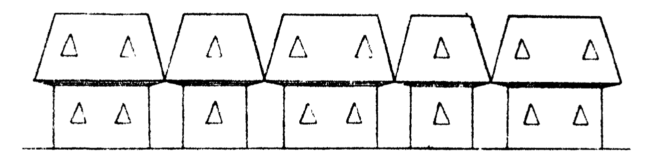


Fig. 51. — Modèles de *vihâra* à toit anguleux.
Relevés sur un bas-relief trouvé à Takht-i-Bahai. Hauteur : 0 m. 025.
D'après Cunningham, *A. S.*, V, pl. IX.

indien par toutes ses parties, sauf une seule : la forme extérieure de sa couverture. Mais, cette fois, il semble que l'Inde ne vienne pas davantage à notre secours pour expliquer la genèse d'un détail aussi insolite. Autant les spécimens de toits arrondis abondent sur sur les vieilles sculptures de Barhut et de Sânchi, autant ceux à chute rectiligne en sont totalement absents. Comment s'en étonnerait-on, alors que sur les édifices du bassin du Gange et du Penjâb ne règnent encore à l'heure actuelle que des couronnements curvilignes ou des terrasses horizontales? Ce toit à quatre pans inclinés que nous n'avons pas rencontré dans la plaine, le chercherons-nous dans la montagne? Le curieux de l'affaire est que nous l'y trouvons. D'un bout à l'autre de la zone, pluvieuse l'été, neigeuse l'hiver, de l'Himâlaya, c'est en effet cette disposition dite «à quatre eaux»,

qui semble avoir été de tout temps en usage dans les habitations les plus rustiques; c'est celle qu'ont conservée, avec ou sans superposition de toitures, les temples de Kathmandou comme les mosquées de Çrînagar. Personne ne songera à contester qu'elle soit le mieux appropriée aux nécessités locales, ni à s'étonner que

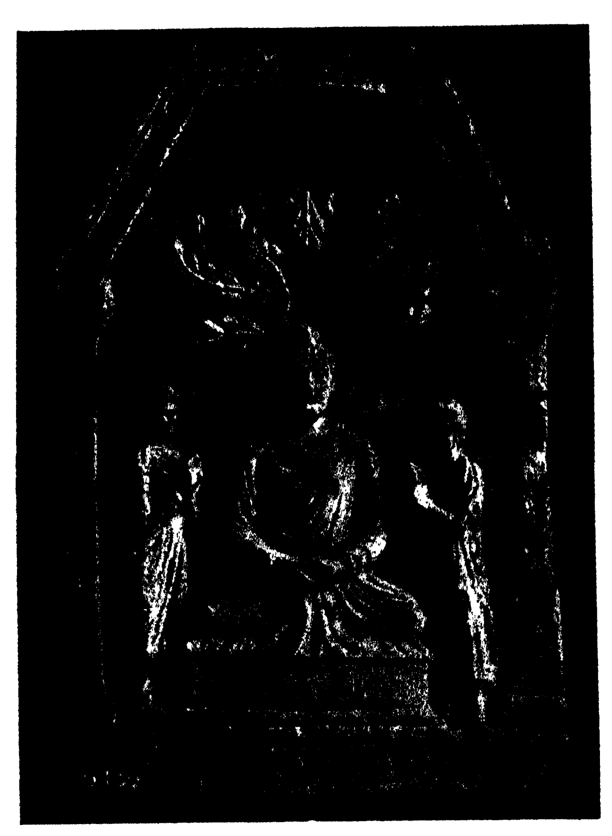


FIG. 52. — SPÉCIMEN DE FRONTON COUPÉ.
Musée de Lahore, n° 61. Hauteur : o m. 33.
D'après une photogr. du Musée.

les mêmes causes l'aient fait adopter dans des vallées aussi écartées que celles du Kaçmîr et du Népâl. Pour notre part, nous considérerions volontiers le faîte de Gouniyâr comme la reproduction en pierre de ces toits de bois dont le profil anguleux ne devait pas être moins familier aux yeux des montagnards que la rondeur des dômes de Takht-i-Bahai, par exemple, à ceux des gens du bas pays.

Si l'on répugne à remonter jusqu'aux époques primitives et que d'autre part on se refuse à admettre la valeur des arguments tirés d'exemples modernes, le fait précis de la faveur dont a joui au Kaçmîr, pendant les dix premiers siècles de notre ère, ce type de bâtisses carrées coiffées d'un toit pyramidal en pierre (cf. fig. 55-56)

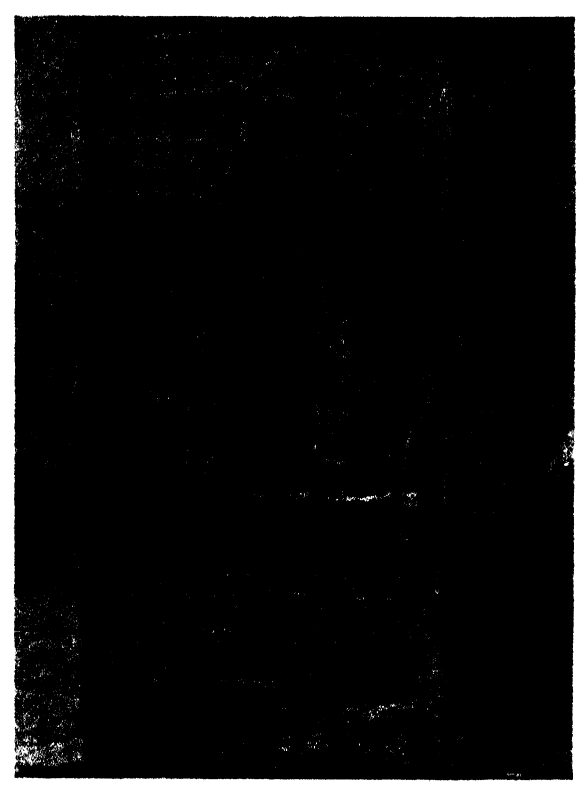


FIG. 53. — ÉLÉVATION D'UN TEMPLE DU KAÇMÎR.
Niche décorative du temple n° 2 de Patan.

garantit à tout le moins l'acclimatation, sinon l'extraction himâlayenne de notre second type de *vihâra*.

Suivrons-nous jusqu'au bout le même plan que ci-dessus et pratiquerons-nous à son tour une section par le milieu de ce nouveau modèle d'édifice ? Tandis que le dôme dédoublé nous a fourni l'arche trifoliée, nous obtiendrons cette fois, ainsi que le croquis de la figure 51 aussitôt l'indique, un fronton droit et suraigu, mais

inachevé. Une fausse architrave réunit en effet les deux rampants au tiers, aux deux cinquièmes, à la moitié, voire même aux deux tiers de leur hauteur normale : car ces diverses proportions, de plus en plus élancées, ont été tour à tour essayées. Il ne faudrait pas croire en effet que ce motif d'ornement, s'il n'a pas eu tout à fait la même fortune que l'arche trilobée, ne revienne pas souvent sous le ciseau des artistes du Gandhâra. Seul le fronton aigu complet est rare, mais non inconnu (cf. fig. 100). Quant au fronton coupé, nous en donnons tout de suite un spécimen caractéristique où les contours mêmes de la pierre sont taillés sur ce patron (fig. 52). Plus loin on en trouvera d'autres, tantôt servant pour ainsi dire de guérite à un personnage (fig. 164 *b*) et tantôt voulant visiblement figurer un intérieur d'appartement (fig. 160 et 234). Dans tous ces exemples, les deux rampants — comme c'est aussi le cas pour les arches décoratives — reposent, en guise de pieds-droits, sur des pilastres ou même des colonnes, hardiesse de décorateur qui ne prouve nullement, à notre avis, que les architectes eussent dès lors réalisé ce tour de force[1]. Grands amateurs de variété, les sculpteurs se plaisent d'ailleurs à faire alterner, avec ou sans supports, les arches et les frontons qui se prêtent non moins volontiers à servir de niches ou de dais aux statues (voir fig. 77, 100, 161). Dans les stèles sculptées en manière de chapelles, dont nous avons déjà eu à nous occuper (p. 130), ils se sont vite avisés que l'espace compris entre les jambages sur lesquels repose l'arche trifoliée pouvait aisément, en raison de sa forme trapézoïdale, être traité comme un fronton coupé et s'évider pour recevoir la tête d'une statue. Une fois en si beau chemin, ils sont allés jusqu'à pratiquer des entailles du même dessin rectiligne là où elles sont assurément le moins à leur place, dans le dôme inférieur des petites chapelles à toit rond qui encadrent d'ordinaire sur ces stèles le sommet de l'arche centrale (fig. 76-78). Les architectes de l'Inde du Nord

[1] Nous ne pouvons que renvoyer à la discussion sur ce point dans le *J. R. A. S.*, 3ᵉ série, t. I, 1893-1894, surtout p. 107 et 285.

se seraient-ils laissé entraîner à imiter l'indifférence sans borne des sculpteurs pour la contamination des syles? S'il reste douteux qu'au Gandhâra ils aient jamais surmonté un fronton coupé d'un dôme, il est sûr qu'au Kaçmîr ils ne se sont pas fait faute d'inscrire l'arche trifoliée dans le fronton.

LE TEMPLE KAÇMÎRI. — Les observations qui précèdent donnent, à notre avis, la clef d'une architecture qui a toujours excité la

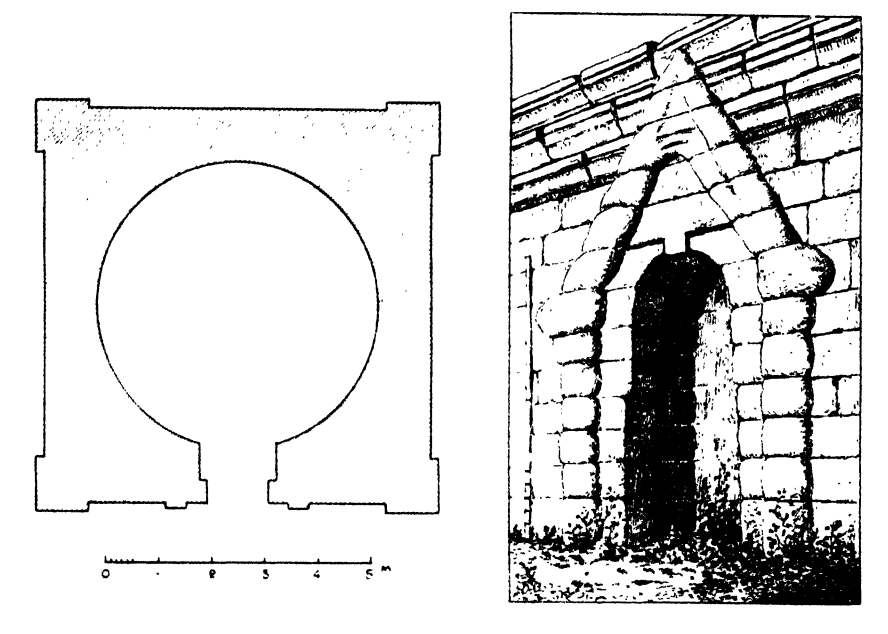


FIG. 54. — PLAN ET PORTE DU VIEUX TEMPLE DE LADOU (KAÇMÎR).
Cf. G. COWIE, *J. A. S. B.*, 1886, p. 1, pl. XIV.

curiosité des voyageurs par la singularité de l'ensemble autant que par l'allure classique et quasi-romane des détails : nous voulons parler de celle du Kaçmîr. Que ses colonnes à fût cannelé lui soient venues de Grèce, il ne peut là-dessus y avoir de doutes et nous aurons seulement à nous demander par quel chemin; mais cette constatation ne faisait que dérouter les recherches, car ni l'arc trilobé de son porche, ni même l'angle suraigu de son fronton sans architrave ne pouvait passer pour renouvelé des Grecs. Ainsi

subsistait le mystère de ses origines : il semble que ce n'en soit plus un pour nous. Le trait caractéristique de ce style consiste en effet dans l'emploi simultané ou plutôt l'assemblage de deux formes architecturales définies, le fronton suraigu, coupé ou non, et l'arche trifoliée, celle-ci étant d'une façon générale subordonnée à celui-là. Sur ce point, tous les observateurs sont d'accord et il suffit pour s'en convaincre de jeter les yeux sur les «élévations» de ces monuments, si fréquemment employées à la décoration de leurs propres murailles (voir p. ex. fig. 53). On y lira peut-être plus couramment que sur les temples eux-mêmes le jeu de ces enchevêtrements multiples, des plus simples aux plus compliqués (cf. fig. 54-56). Or les deux éléments en question nous sont déjà apparus au Gandhâra dans un rôle tantôt décoratif et tantôt architectonique. Du premier, à savoir l'arche trilobée, nous avons démontré l'origine indienne par l'intermédiaire du *vihâra* à double dôme, mais ce n'en est pas moins une création de l'Inde du Nord; vraisemblablement il sera remonté de Takṣaçilâ dans la vallée du Jhilam, comme de Puṣkarâvatî dans celle du Swât et de Puruṣapura dans celle du Kâboul-roûd. Du second, à savoir le fronton directement dérivé du toit à pans inclinés, nous avons au contraire reconnu les attaches locales dans la région himâlayenne, et nous ne prétendons pas décider s'il est natif du Gandhâra plutôt que du Kaçmîr. Toutefois la combinaison intime de ces deux éléments entre eux et en présence d'un troisième, représenté par la réminiscence d'un ordre classique — mélange dont est sortie l'originalité du temple kaçmîri — nous paraît porter indéniablement la marque du creuset gréco-bouddhique. Nous employons ce mot à dessein pour mieux souligner le fait que nous ne possédons plus au Kaçmîr que des édifices brahmaniques : mais, si l'on en croit le témoignage des anciens bas-reliefs (cf. p. 127) comme celui du temple conservé jusqu'à nous de Mahâbodhi, entre le *mandira* des Brahmanes et le *vihâra* des Bouddhistes d'une même contrée, toute la différence portait, non sur le style de la «résidence», mais sur la statue ou le symbole

qui y logeait[1]. D'autres analogies encore, telles que la coutume de les exhausser sur un soubassement auquel accède un escalier (cf. fig. 41 et 55) ou de les environner d'une cour de chapelles (cf. p. 156), ne fait que confirmer dans les lignes générales de leur

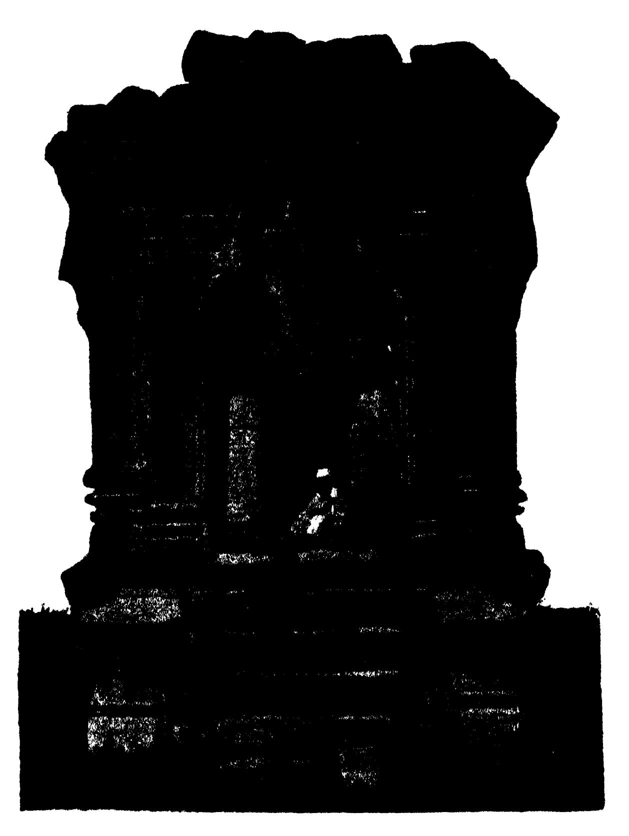


FIG. 55. — TEMPLE DE NARASTHÂN (KAÇMIR).

plan, sans parler de l'ornementation de leurs parties composantes (cf. fig. 107-109), l'impression «gandhârienne» que nous laissent les monuments du Kaçmîr.

Ils touchent donc de trop près à notre sujet, dans le détail comme dans l'ensemble, pour que nous ne devions pas, en dépit

[1] Désire-t-on un autre témoignage? A Kanauj (*Kanyâkubja*), Hiuan-tsang note incidemment que les temples du Soleil et de Çiva «ont exactement la forme et la dimension du *vihâra* du Buddha» (*Mém.*, I, p. 264-265, ou *Rec.*, I, p. 223).

de leur caractère «hérétique» et de leur date assez basse, nous y arrêter un instant. Assurément, ce n'est pas ici le lieu de poursuivre la vérification de la solution que nous avons proposée de l'énigme de leur origine dans l'histoire complète de leur développement, et nous nous dispensons d'autant plus volontiers de cette tâche que les données nécessaires ont déjà été publiées[1]. Mais il importe tout au moins de signaler l'étonnante ressemblance qui existe entre les ruines, qu'on croirait jumelles, des vieux temples de Ladou (Kaçmîr) et de Gouniyâr (Swât). Tous deux ont à la base le même plan carré au dehors, circulaire au dedans (cf. fig. 50 et 54); tous deux ont les mêmes murailles massives et trapues; tous deux ont la même porte basse et cintrée, marquée seulement d'un ressaut à l'amorce de la courbe : aussi bien ne sont-ils guère séparés d'une vallée à l'autre que par une soixantaine de lieues à vol d'oiseau. Si l'on laisse de côté la différence des matériaux, le seul progrès qui se marque à Ladou, pour compenser l'absence des niches, consiste dans l'emploi de pilastres de coin, dans le surplomb de la lourde corniche et surtout dans l'encadrement sous un fronton de la porte munie d'une fausse clef de voûte (cf. p. 112). C'est ce même portail que nous retrouvons plus tard agrandi et transformé en arche clairement trifoliée, soit qu'il s'ouvre directement sur l'intérieur de l'édifice, comme à Mârtand (VIIIe siècle), soit qu'il soit doublé d'un mur percé d'une baie rectangulaire comme à Narasthân (fig. 55). Si nous prenons enfin, à l'autre bout de la série, un spécimen des plus élaborés, tel que celui — malheureusement inondé — de Pândrenthân (Xe siècle), il va de soi que nous y reconnaîtrons toujours les mêmes éléments (fig. 56). Une porte, surmontée d'une arche trifoliée contenant une statue et inscrite dans un tympan, est encadrée par un porche trilobé qu'encadre à

[1] Sur l'architecture du Kaçmîr voir surtout CUNNINGHAM, dans *J. A. S. B.*, sept. 1848; COWIE, *ibid.*, t. XXXV, part I, n° 2, août 1866; H. COLE, *Illustrations of the ancient Buildings in Kashmir*, Londres, 1869; FERGUSSON, *Hist.*, p. 279 et suiv.; M.-A. STEIN, *Râjataraṅgiṇî* (édition et traduction), etc.

son tour un nouveau fronton, et le tout a lui-même pour cadre le profil en fronton coupé du premier toit. Mais ce que nous voudrions surtout faire observer, c'est à quel point toutes ces parties se souviennent, si l'on peut dire, de leurs origines. Voyez, par exemple, combien distinctement la division tripartite du porche est marquée par un repli de la moulure. Et ce second toit, qu'une assise rentrante détache nettement du premier, que fait-il autre chose que s'essayer à reproduire, sous une forme pyramidale, la



Fig. 56. — Temple de Pândrenthân (Kaçmîr).

superposition des deux dômes chère aux *vihâra* à toit rond? Il n'est pas jusqu'à la petite lucarne dont il se pare qui ne soit restée la fidèle copie des niches gréco-bouddhiques (cf. fig. 80-81). Il ne faudrait pas, d'ailleurs, croire que l'espace vide qu'elle éclaire soit visible par le dedans du monument; ainsi qu'il advient le plus souvent du second dôme (voir p. 124), la seconde pyramide n'a d'autre fonction que de figurer dans le paysage. L'intérieur carré était recouvert d'un plafond fait de neuf pierres, qui a été souvent

dessiné[1]; nous en donnons pour la première fois une photographie partielle qui suffit à rendre compte de son mode perfectionné, mais déjà connu, d'encorbellement (fig. 57). Une bonne part de sa hardiesse s'explique évidemment par la largeur des dalles disponibles. C'est ainsi que, dans un édifice voisin, celui de Pâyesh, le toit tout entier avec sa coupole intérieure et sa pyramide extérieure n'est taillé que dans deux blocs. Mais le temple en style kaçmîri de Mallot[2], dans le Penjâb, édifie sa voûte circulaire sur un carré ramené à l'octogone, exactement d'après le procédé que nous avons déjà décrit au Gandhâra (p. 120).

Si peu clerc que l'on soit en la matière, si rares et ruinés que soient les monuments conservés, il existe entre toutes ces variétés d'édifices dispersés dans le Nord-Ouest de l'Inde à la fois des contrastes et des rapports trop éclatants pour ne pas frapper les yeux les moins expérimentés. C'est ainsi que nous avons cru pouvoir établir une ligne de filiation, d'une part entre le *vihâra* à double dôme et la hutte de feuillage du bassin du Gange, de l'autre entre le *vihâra* à toit pyramidal et la cabane en charpente de l'Himâlaya. Si les plaines du Gandhâra sont la continuation de celles qui règnent sans interruption de Calcutta à Pêshawar, il ne faut pas oublier que ses montagnes sont aussi le prolongement de la grande chaîne. Placé au point de convergence des deux régions, il aurait naturellement bénéficié d'un double style, aussi bien dans ses constructions de bois que de pierre. Quoi qu'il faille d'ailleurs penser des premières origines de ces deux formes architecturales, un fait demeure certain : nous les rencontrons côte à côte sur nos sculptures et dans les édifices bouddhiques qui en sont contemporains, et c'est le fruit de leur union que nous pouvons plus tardivement suivre dans le développement des temples brahmaniques du Kaçmîr. Sur ce fond sont bien venus se broder, comme nous verrons, nombre

[1] Voir Cunningham, *loc. laud.*, pl. XXI; Cowie, pl. XVIII; Cole, pl. n° 1068. — Cf. le plafond d'une grotte de Bâmiyân dans *J. R. A. S.*, 1886, part III, pl. I.

[2] Cf. Cunningham, *A. S.*, V, p. 88 et pl. XXVI.

de motifs ornementaux d'inspiration classique et, par suite, d'origine étrangère : mais, à tout prendre — et c'est par cette constatation que nous voulons encore finir, — ce sont toujours les plans

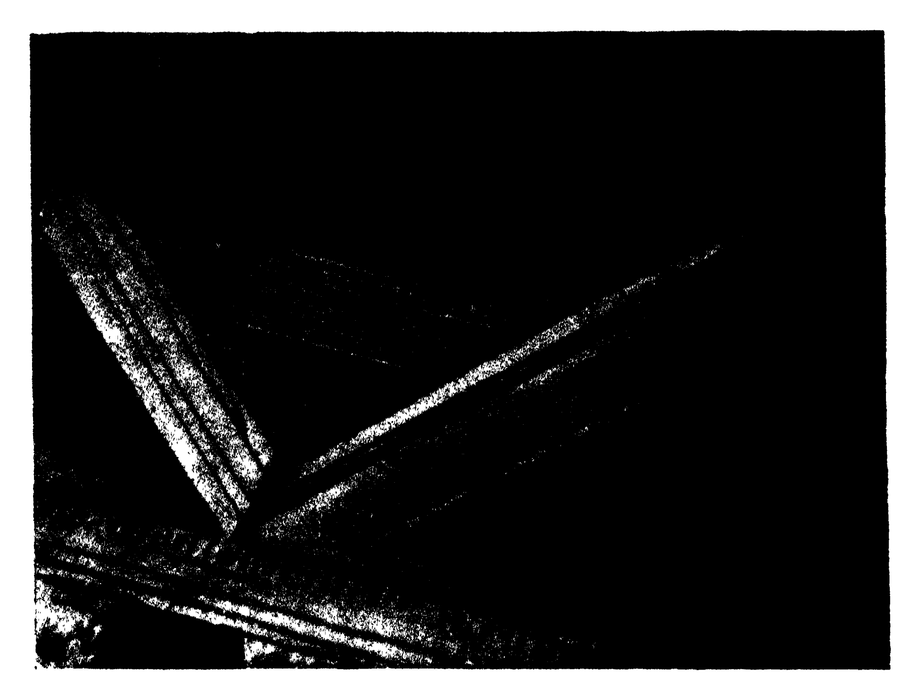


Fig. 57. — Plafond du précédent.

et les procédés habituels des vieux maîtres maçons indigènes qui prévalent dans ces bâtisses. Sous son harnois décoratif d'importation occidentale, le *vihâra*, comme le *stûpa*, reste de pure souche indienne.

CHAPITRE III.

DÉVELOPPEMENT ET DÉCORATION DU *SAṄGHÂRÂMA*.

Nous venons d'étudier tour à tour les divers éléments dont se compose la fondation religieuse : d'une part, le *stûpa* ou tumulus, servant de tombe, de reliquaire, de monument commémoratif ou de simple *ex-voto*, et, d'autre part, le *vihâra* ou chambre, faisant fonction de *cella* pour les statues, de cellules pour les moines, de celliers pour les provisions, etc. Une collection de ces chambres, rassemblées selon un plan qui nous reste à déterminer, constitue à son tour un *saṅghârâma* ou monastère. Nous sommes ainsi ramenés à la dualité qui nous à paru dès le début (p. 47) représenter le noyau essentiel, sinon la totalité, d'un établissement bouddhique, à savoir un *stûpa* et un *saṅghârâma.* Il semble bien, en effet, que nous ayons affaire là à un couple obligé d'édifices : un monument sacré, qu'il soit un lieu ou un objet de culte, suppose naturellement dans son voisinage une résidence pour les desservants. A parler rigoureusement, on nous cite et nous rencontrons fréquemment des exemples de *stûpa* solitaires; en revanche, il n'existe pas, à notre connaissance, de monastère sans *stûpa.* Bien mieux, au lieu de s'annexer à ce dernier, c'est lui que le couvent s'annexe, se subordonne et finit le plus souvent par englober dans son sein. Aussi pourrons-nous pratiquement employer ce terme de *saṅghârâma* comme synonyme de la fondation religieuse envisagée dans son ensemble : c'est seulement le prendre dans son sens originel. Les premiers *ârâma* ou « parcs de plaisance », dont de riches fidèles firent présent à la communauté (*saṅgha*), embrassaient sans doute dans leur enceinte tout ce qui intéressait la vie spirituelle, aussi bien que matérielle, de ces moines mendiants.

Au moment d'aborder ainsi, après l'analyse, la synthèse du « *saṅghârâma* », nous ne pouvons nous dissimuler les difficultés de

l'entreprise. Assurément, à force de visiter les restes des vieux couvents du Gandhâra, il nous a paru qu'il s'en dégageait un plan uniforme et que nous aurions pu décrire les yeux fermés. Les notes de Hiuan-tsang, la minutieuse description que Yi-tsing nous a laissée du monastère de Nâlanda, les sommaires croquis de quelques miniatures anciennes, tous les documents confirment l'impression laissée par l'examen direct des ruines[1]. Partout et toujours nous reconnaissons, à un ou plusieurs exemplaires, le même groupe architectural, formé de quatre corps de bâtiments se rejoignant à angle droit et s'ouvrant exclusivement sur une cour intérieure. Tel est, peut-on dire, dans l'Inde, le type classique de la résidence; imitation du vieux *catuḥ-çâla*, il est resté le modèle des caravansérais bâtis par les empereurs mogols. L'oisive imagination des moines n'avait pas manqué de lui découvrir un sens symbolique : la configuration de la terre, nous dit gravement Yi-tsing, n'est-elle pas aussi celle d'un carré? Mais, sur ce thème une fois donné, on imagine combien de variations sont possibles selon le terrain disponible, les dimensions adoptées, les matériaux employés, la richesse des donateurs ou l'habileté de l'architecte, etc., sans compter les additions ou restaurations que le temps a pu opérer d'abord, et les ravages qu'il n'a pas manqué d'exercer ensuite dans l'œuvre primitivement conçue et exécutée. Nous allons essayer de nous reconnaître au milieu de la diversité des combinaisons réalisées et d'esquisser, en nous appuyant toujours sur des exemples concrets et accessibles, le développement et la vie de ces établissements monastiques. Pour commencer, nous interrogerons à part les ruines des plaines. Le contraste si tranché qu'elles présentent avec celles

[1] HIUAN-TSANG, *Mém.*, I, p. 66, ou *Rec.*, I, p. 74; YI-TSING, *Rel. Ém.*, p. 85 et suiv.; *Iconogr. bouddhique*, pl. I, nos 5 et 6: *Râjataraṅgiṇî*, III, 13; IV, 200, etc. : pour une rapide utilisation de ces données, cf. plus bas, p. 150. — Est-ce la peine de remarquer que les vieux monastères souterrains du Konkan et du Khandesh (cf. FERGUSSON, *Hist.*, fig. 74-87) sont également creusés sur ce même plan carré et que les couvents du Népâl ne sont pas autrement bâtis (cf. H. A. OLDFIELD, *Sketches from Nepâl*, I, p. 123, ou II, p. 277, etc.)?

des collines s'est imposé à nous dès l'abord (voir p. 45); et, jusqu'ici, nous avons dû les laisser à peu près en dehors de notre étude, faute d'y trouver les renseignements techniques dont nous avions besoin (cf. p. 85 et 101). Peut-être leur ampleur et leur degré même d'oblitération reprendront-ils au contraire ici l'avantage en nous permettant de débrouiller les lignes générales des ensembles sans que nous soyons exposés à nous perdre dans la multiplicité des détails.

§ I. Les *saṅghârâma* des plaines.

Nous avons déjà cru rencontrer plus haut (p. 83), dans la banlieue immédiate de Pêshawar, les misérables restes de la pieuse fondation de Kaniṣka. Elle se composait, nous dit Hiuan-tsang, outre le fameux *stûpa*, d'un grand *saṅghârâma* qui lui attenait du côté de l'Ouest, et, «quoique ce monument soit fort délabré, on peut encore dire que c'était jadis une construction admirable»[1]. De même que l'édifice contigu, ce n'est plus aujourd'hui qu'un tertre poudreux et ravagé, pareil, en la saison où nous l'avons visité, à une sorte d'îlot grisâtre émergeant au-dessus des vertes cultures qui le rongent de toutes parts (fig. 58-59). Si bouleversé qu'il soit en tout sens par des excavations désordonnées, il continue à affecter une forme à peu près carrée et ne mesure pas moins de deux cents mètres de côté. Au milieu se creuse une dépression rectangulaire qui marque la cour intérieure, tandis que les côtés surélevés et les coins fortement bastionnés — celui du Nord-Ouest a bien pu être détaché, mais non pas nivelé par l'envahissement des champs — rappellent ce que le pèlerin chinois nous dit des bâtiments à double étage et des hautes tours d'angle du vieux couvent. Ainsi qu'on aurait pu d'avance le prévoir, les fouilles qui ont été pratiquées à l'aveuglette dans cette vaste ruine n'ont pas été

[1] Hiuan-tsang, *Mém.*, I, p. 112-113, ou *Rec.*, I, p. 103.

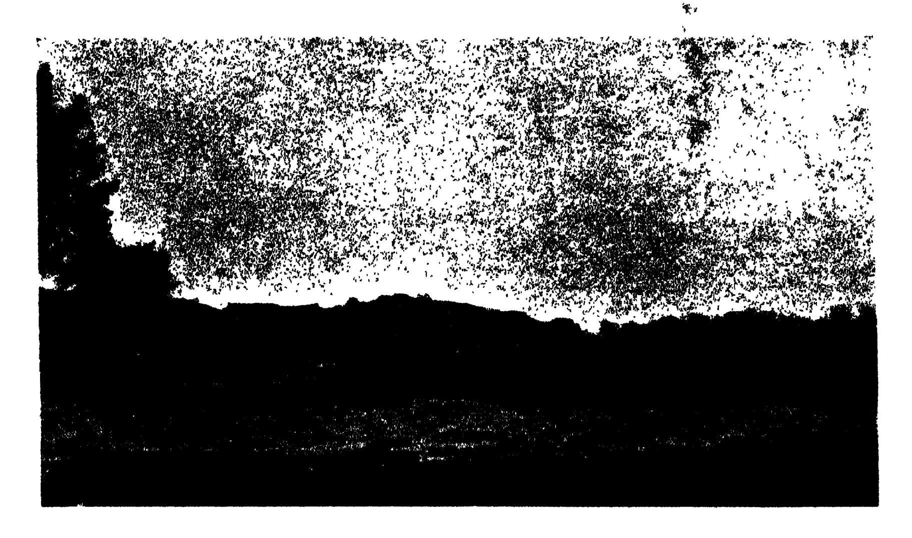


Fig. 58. — Coin Nord-Est du tumulus occidental de Shâh-ji-kî-Ḍhêrî.
Vue prise du Sud-Est.

PLAN DE
Shâh-ji-kî-Ḍhêrî

Fig. 59. — *Stûpa* avec *saṅghârâma* adjacent.
Plan général et vue du tumulus oriental de Shâh-ji-kî-Ḍhêrî (= Kaniṣka-caitya?).
Croquis de M. H. Parmentier d'après un levé et une photographie. Cf. *B. E. F. E.-O.*, I, p. 331.

fécondes en objets d'art, et c'est tout juste si quelques sculptures sont venues démontrer son caractère bouddhique. Les trouvailles d'ustensiles et de pots de farine qu'elle a encore fournies confirment en revanche son rôle domiciliaire; et les tunnels creusés par les sapeurs ont eu cet avantage de mettre au jour ses substructions de briques et de pierres[1]. Enfin les mouchetures de charbon qui constellent leurs parois attestent un ancien incendie, et ceci nous donne une première explication de l'état actuel du monument. Les «galeries couvertes» qui régnaient comme un cloître tout autour des cours, les chambranles et les vantaux des portes à guichet, les châssis et les écrans ajourés des fenêtres, les solives et les poutres aux abouts «élégamment sculptés», les «balcons» et les «belvédères élevés» dont nous entretiennent les textes ou que nous montrent les figures, tout cela était en bois, et de tout cela le feu a eu vite raison. Leur destruction aura naturellement provoqué l'écroulement général de l'édifice; mais, outre le bois, en quels matériaux cet édifice était-il construit? C'est ici qu'intervient la nécessité, toujours présente dans la région, d'économiser la brique qu'il faut prendre la peine de cuire, et surtout la pierre qu'il faut amener à grands frais des collines; les murs intérieurs sinon extérieurs, les cloisons, les toits en terrasse, tout cela était fait, comme aujourd'hui, de glaise ou de pisé, qui, s'émiettant et fondant à la pluie et au soleil, a donné à l'énorme masse son empâtement écrasé et sa couleur terreuse. Quant à son aspect tourmenté, les causes en sont toujours opérantes : c'est sous nos yeux qu'elle continue à être mise en exploitation réglée par les entrepreneurs de bâtisses de la ville voisine comme par les cultivateurs d'alentour; car les uns et les autres y trouvent leur compte. Les pierres de taille qu'elle recèle encore et les larges briques anciennes, qui se vendent au bazâr plus cher que les briques neuves, prennent, sur le dos des ânes ou des bœufs de charge, le

[1] Cf. p. 18, n. 1, et Deane, dans *J. R. A. S.*, 1896, p. 666.

chemin de Pêshawar; pendant ce temps, la fine poussière que laisse après elle la terre battue et qui constitue, paraît-il, une excellente fumure, se transporte et s'éparpille sur tous les champs environnants. Sous l'effort diligent de ces fourmis industrieuses, nous voyons les débris considérables de ces bâtiments qui abritaient plusieurs centaines de moines[1] se creuser, se désagréger et, petit à petit, tendre à disparaître. Si loin qu'il soient encore de cet ultime destin, la merveille est plutôt qu'il en subsiste assez pour modeler en relief sur la place le plan accoutumé des vieux *saṅghârâma*.

La même histoire lamentable est écrite sur la face grise et couturée de toutes les *ḍhêrî* qui parsèment la basse vallée des rivières de Kâboul et du Swât et la plaine des Yoûsoufzais. Le fait qui la domine est l'absence, dans ces terrains de formation alluviale, de toute pierre propre à bâtir. Il en résulte que les anciennes habitations, tout comme les villes et les villages modernes[2], étaient presque entièrement construites en pisé, ce qui revient à dire avec de la boue; et cette circonstance, à son tour, explique aussi bien l'âpreté des chercheurs de matériaux que la composition actuelle des ruines. Au milieu de cette destruction à peu près complète, seules les dimensions et la configuration générale de ces tertres peuvent nous renseigner sur la sorte d'édifice qu'ils recouvrent. Nous venons de dire à quoi nous avons appris à reconnaître, à Shâh-jî-kî-Ḍhêrî ou ailleurs, avec ou sans mention des textes, et sous la seule réserve d'une vérification expérimentale par les fouilles, les vestiges d'un *saṅghârâma*. Mais, au lieu de multiplier des exemples de ce qui pourrait n'être qu'un entêtement de notre part, mieux vaut constater, comme nous l'avons fait depuis, que W. Simpson avait déjà fort nettement résumé la même expérience : «Les tas laissés

[1] Fa-hien donne le chiffre de plus de 700 moines pour un autre monastère voisin de Pêshawar (p. 35). Dans les couvents de l'Inde centrale et de Ceylan, le nombre des religieux montait fréquemment à plusieurs milliers; il en est encore ainsi au Tibet.

[2] Voir *Front. indo-afghane*, fig. 5 et 41.

par les topes et les couvents sont, écrit-il, passablement distincts : l'un est une butte arrondie, et l'autre un carré creux. » D'une façon générale, rien n'est plus juste, encore qu'il faille compter avec la forme oblongue de certains monastères et même de certains *stûpa* (cf. fig. 59 et p. 83). Écoutons enfin Masson [1] parler, en dehors de toute théorie préconçue : « A beaucoup de ces topes (nous dit-il, toujours à propos de ceux de la vallée de Kâboul) attiennent de grandes aires rectangulaires, enfermées entre d'énormes monticules de terre, qui semblent à première vue avoir été des réservoirs d'eau, sauf qu'en certaines situations il est difficile de conjecturer comment elles pourraient avoir été remplies... » L'hypothèse est si naturelle, que nous la verrons reprendre tout à l'heure (p. 156); mais Masson a trop de bon sens pour s'y arrêter : « Ces aires, continue-t-il, peuvent avoir quelque autre destination encore incomprise; car il est à remarquer que la terre dont les monticules environnants sont composés a été tamisée avec le plus grand soin, de telle sorte qu'on n'y peut découvrir aucune pierre ni aucune substance étrangère. » Après tout ce qui précède, nous ne saurions hésiter plus longtemps à « comprendre » qu'il s'agit de monastères : étant donnés les matériaux dont on disposait pour les construire, quel autre aspect pourraient, en effet, présenter aujourd'hui les restes, déjà ruinés au VIIe siècle, de ces grands quadrilatères de bâtisses, sinon justement celui de vastes bassins encaissés entre des remblais de terre battue? Masson a d'ailleurs bien vu leur étroite relation avec les *stûpa*, tout en faisant observer que leur position réciproque est trop variable pour « autoriser aucune déduction » : mais lui-même ne soupçonnait pas toute la portée de sa remarque. Elle pose, en effet, la question de savoir quelles combinaisons ont été mises en œuvre à seule fin de grouper en un ensemble architectural les deux éléments essentiels de la fondation religieuse, *stûpa* et *saṅghârâma*.

[1] Cf. *B. E. F. E.-O.*, I, p. 336, 343, etc.; W. SIMPSON, dans *Trans. R. I. B. A.*, 1879-1880, p. 44; MASSON, dans *Ar. ant.*, p. 57.

Les trois modes de groupement. — Le système le plus fréquemment employé dans les plaines du Gandhâra et la vallée de Kâboul consistait, comme nous venons de le voir, dans la simple juxtaposition des deux édifices. D'une façon générale, nous savons que, partout où l'observation de cet usage traditionnel était possible, l'escalier du *stûpa*, si celui-ci n'en avait qu'un, et la porte principale du *saṅghârâma* étaient orientés vers l'Est; mais il ne semble pas qu'il y ait eu aucune règle fixe pour déterminer leur situation respective, l'un par rapport à l'autre. Masson l'a remarqué à propos de ses

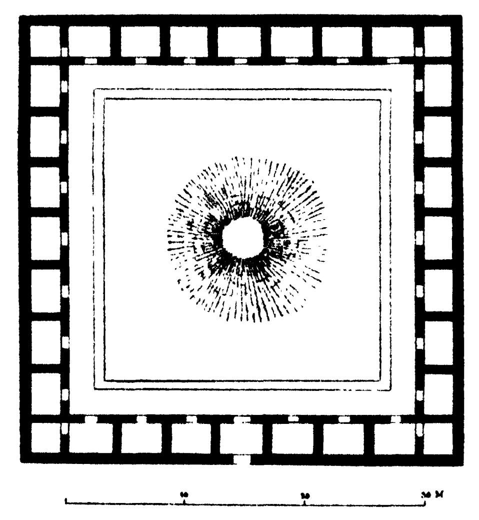


Fig. 60. *Stûpa* enclos dans un *saṅghârâma*.
Tumuli de Bâbar-Khana, à Shâh-Ḍhêri (Takṣaçilâ).
D'après Cunningham, A. S., V, pl. XX.

«aires»: «elles sont fréquemment au sud, mais quelquefois aussi à l'est ou encore à l'ouest du tope». C'est ainsi que le monastère de Kaniṣka était à l'ouest de son *stûpa*. Nous avons cru retrouver le grand *saṅghârâma* de Puṣkarâvatî à l'est et celui de Hâritî au sud-est du leur. Sur ce point, la décision des architectes était évidemment guidée par les dispositions naturelles du site ou des raisons de convenances locales, toutes choses qu'il nous est aujourd'hui fort difficile d'apprécier. Ce que nous pouvons affirmer, c'est que nous percevons fréquemment, en dehors du simple rapport de voisinage,

une certaine symétrie voulue entre les deux monuments. Le fait n'a pas échappé à W. Simpson : «Souvent, dit-il, le centre du carré et le tope sont sur une même ligne.» Il devient alors extrêmement vraisemblable que les deux édifices ont été sinon construits en même temps, du moins conçus d'un seul jet. Un cas d'alignement de ce genre se voit à plein dans une fondation du Swât, trop proche des collines pour n'être pas de pierre, et où le plan se laisse, par suite, lire clairement. Non seulement le centre du *stûpa* de Top-Darra (fig. 17) est dans l'axe de la cour de son monastère, mais des terrasses du premier un escalier descendait directement devant la grande porte du second. Une fois même, Masson a cru constater qu'un de ces «tunnels» dont il a découvert l'existence à l'intérieur des topes ne s'arrêtait pas à la circonférence du monument; faute d'outils suffisants, il ne put le suivre, mais, dit-il, «s'il se prolongeait quelque peu, il devait pénétrer dans la mystérieuse aire enclose appartenant au tope, et une solution de l'énigme de l'un aurait pu conduire à celle de l'autre»[1]. Cette solution, nous croyons à présent la tenir; pour l'énoncer en langage ecclésiastique moderne, ce couloir souterrain mettait en communication, *mutatis mutandis*, la crypte de l'église avec le presbytère voisin.

Si le procédé «par juxtaposition» est le plus courant dans les plaines où, d'ordinaire, la place n'était pas ménagée, nous n'oserions prétendre qu'il fût le plus ancien ni le plus simple. De bonne heure, on dut s'aviser de faire avec les quatre bâtiments du monastère une sorte de cadre au *stûpa*, en érigeant ce dernier au beau milieu de la cour quadrangulaire dont le vide se trouvait meublé du même coup. A tout le moins, il n'est pas niable que ce procédé — que, pour le distinguer de l'autre, nous appellerons «par insertion» — ait été également en vogue dans le nord-ouest de l'Inde. Cunningham en a noté, dès sa prémière visite à Shâh-

[1] *Ar. ant.*, p. 103. Cf. plus haut, p. 86.

Ḍhêrî, plusieurs exemples. Ainsi le *stûpa* de Shâhpour (fig. 27), avec ses 38 mètres de diamètre, « était originairement debout au milieu d'une grande cour rectangulaire entourée de cellules pour les moines et dont il ne reste que les fondations ». Plus tard, ses fouilles lui ont permis de relever plus exactement le plan d'un autre couvent de Takṣaçilâ (fig. 60); nous traduisons en mètres ses mesures : « Le *stûpa* central avait plus de 12 mètres de diamètre. Il était entouré par un cloître ouvert (ou, plus exactement, une véranda)

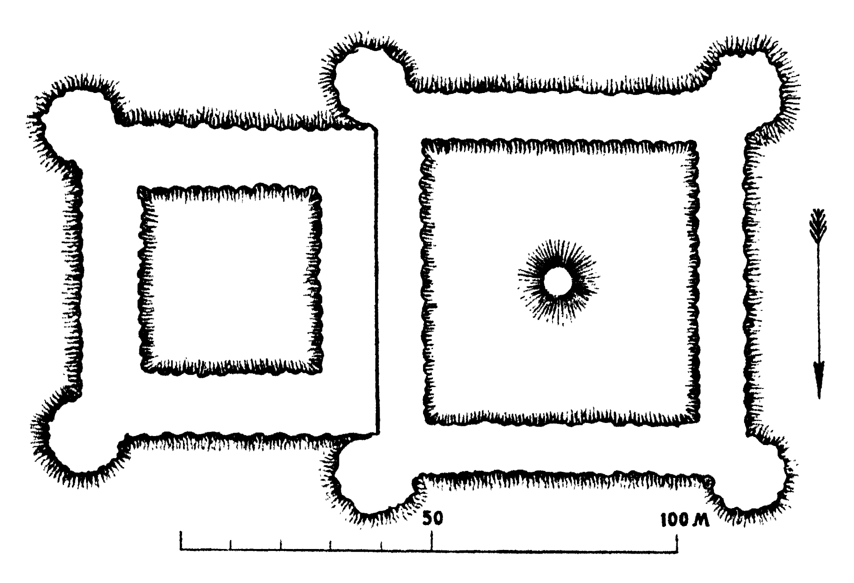


Fig. 61. — *Stûpa* enclos avec *saṅghârâma* adjacent.
Tumuli de Dhamâmi, à Shahr-i-Bahlol.
Cf. Cunningham, *A. S.*, V, pl. XI.

large de 2 m. 50, formant un carré de 27 mètres de côté, en arrière duquel étaient les cellules des moines, chacune large de 3 mètres et longue de 4 m. 40. La muraille extérieure était épaisse de 0 m. 90 et la muraille intérieure de 0 m. 60. L'édifice, dans son ensemble, forme un carré de 44 mètres (lire : 39 mètres) extérieurement. » Ajoutons que la porte d'entrée s'ouvrait au sud, à l'intérieur d'une chambre toute pareille aux cellules avoisinantes et dans laquelle nous devons apparemment reconnaître le *dvâra-*

koṣṭhaka ou vestibule des textes[1]. Au total le spécimen est si typique que nous pouvons, pour l'instant, nous y borner. Remarquons seulement que le plan d'un temple kaçmîri complet donne sur le papier un dessin si analogue à celui de la figure 60 que nous ne craignons pas de dire qu'il en est directement inspiré. C'était aussi la coutume de ces édifices de se dresser à l'intérieur, sinon au milieu d'une cour quadrangulaire. A Pândrenthân (fig. 56), les murs de clôture sont détruits et la cour, envahie par une source, s'est transformée en étang, ou, pour parler comme Masson (voir p. 152), en «réservoir». Il n'en a pas fallu davantage pour donner crédit à l'absurde théorie, toujours fort en faveur parmi les touristes, qui veut que tous les temples du Kaçmîr aient primitivement baigné dans l'eau! Autour de ceux de Mârtand et de Bouniyâr continue à régner un quadrilatère formé de logettes encadrées par des pilastres et pourvu, au moins sur la principale façade, d'un porche monumental. Inversement, nous restons persuadé qu'en certains cas la place d'honneur au sein de la cour carrée a pu être tenue, dans les couvents bouddhiques, aussi bien par un grand *vihâra* isolé ou temple que par un *stûpa*. C'est, par exemple, ce qui ressort de la description que Hiuan-tsang nous donne de la place où le Buddha était censé descendu du ciel des Trente-trois Dieux (cf. fig. 264); il note expressément que les triples degrés légendaires, les trois idoles auxquelles ils servaient de piédestal et le *vihâra* qui s'enlevait par-dessus le tout à une hauteur de plus de 25 mètres, étaient à l'intérieur de l'enceinte d'un grand *saṅghârâma*[2].

Il ne faut pas oublier, en effet, qu'au témoignage irrécusable des fouilles, les couvents avaient fini par être habités, outre la popu-

[1] Cunningham, *A. S.*, II, p. 124 et 132; V, p. 74. — *Divyâvadâna*, p. 300, l. 8, etc.

[2] *Mém.*, I, p. 237-239, ou *Rec.*, I, p. 202-203. — De même la *Râjataraṅgiṇî* nous conte (IV, 194-204) comment Lalitâditya bâtit dans sa nouvelle cité de Parihâsapura cinq temples, dont un dédié au Buddha, et tous composés d'une enceinte quadrangulaire (*catuḥçâlâ*), renfermant un sanctuaire (*caitya*), lequel contenait à son tour une statue (cf., pour une revue de l'état actuel de leurs ruines, la trad. M.-A. Stein, II, p. 301).

lation flottante des moines, par un peuple fixe de statues; et il va de soi que celles-ci réclamaient, en nombre toujours croissant, un abri digne de la vénération dont nous savons qu'elles étaient entourées[1]. Or prenons comme point de départ un monastère avec *stûpa* enclos, du genre représenté par la figure 60, et imaginons que de riches et dévots donateurs se plaisent, ainsi qu'ils n'y ont point manqué, à y consacrer des images : que se passera-t-il? Celles-ci délogeront tour à tour les moines de leurs meilleures cellules à mesure transformées en chapelles, — changement de destination qui ne change d'ailleurs rien en sanskrit à leur désignation de *vihâra*. Forcément un moment viendra où la communauté, expropriée par ses propres idoles, devra leur céder sa demeure et s'en bâtir une autre à côté, aussi près que la nature du terrain pourra le permettre, et naturellement sur le même plan carré. Le résultat final sera un troisième mode de groupement qui semble combiner en un seul les deux que nous avons précédemment décrits, empruntant au premier la «juxtaposition» de son monastère et au second l'«insertion» de son *stûpa* dans une cour. Nous ne serons nullement embarrassé pour étayer d'un exemple concret ces suppositions théoriques (fig. 61). Bellew a fouillé, près de Shahr-î-Bahlol, une fondation religieuse que Cunningham définit ainsi : «A l'examen, je trouvai que c'était un *stûpa* debout au milieu d'une cour de chapelles d'environ 75 mètres de côté et attenant, du côté de l'est, à un monastère de 60 mètres de côté.» La description de Bellew[2] confirme ces paroles. Il semble même,

[1] La version chinoise du *Prâtimokṣa* interdit au moine (cf. Beal, *Catena of Buddhist scriptures*, p. 237) de «placer une statue du Buddha dans une chambre au-dessous de celle où il demeure». — D'autre part, un passage de Yi-tsing (*Rel. Em.*, p. 87) donne à penser que l'on sanctifiait habituellement chaque cour de monastère en réservant «du côté de l'est» un *vihâra* «aux saintes images». Chaque cour de cellules aurait ainsi compté au moins une chapelle : et cette coutume peut avoir servi de point de départ au processus que nous allons exposer.

[2] Bellew, *Gen. Report on Yusûfzais*, p. 139-42, ou Cunningham, *A. S.*, V, p. 39-42 : l'identification de ce tumulus de Dhamâmi avec le couvent d'Ekaçriṅga est intenable (cf. p. 10). — Yi-tsing, *Rel. Em.*, p. 85, 87 et 94.

d'après ses trouvailles, que les statues commençaient déjà à s'installer dans des chambres de la deuxième cour. Que cette invasion continuât ou que le nombre des moines vînt à s'augmenter, force eût été de joindre à ces deux cours une cour nouvelle, et ainsi de suite. L'importance d'un couvent indien pouvait s'évaluer — comme celle des vieux collèges anglais de Cambridge ou d'Oxford, bâtis dans le même goût monastique — au nombre et à l'importance de leurs «quadrangles». Celui de Nâlanda (qui, aussi bien, était une université) n'en avait pas moins de huit placés ainsi en enfilade; mais, assure Yi-tsing, qui en avait vu un avait vu les sept autres; et c'est pourquoi il n'y aurait aucune utilité à suivre ce procédé de développement au delà de sa première étape.

§ II. Les *saṅghârâma* des collines.

En résumé, les ruines des plaines, si estompées qu'en soient les lignes, nous permettent de discerner — de façon, il est vrai, quasi-schématique — les trois combinaisons élémentaires du *stûpa* et du *saṅghârâma*. Là se bornerait, en attendant des fouilles bien conduites, tout ce que nous pourrions entrevoir du dessin général de la fondation bouddhique, si les couvents des collines ne nous offraient ici encore, en manière de compensation, la sécheresse de leur tracé de pierre. Malheureusement ils ont eu, eux aussi, beaucoup à souffrir du temps et des hommes. Après avoir passé en revue la plupart des ruines qui se pressent dans les passes ou sur les sommets de l'Udyâna et du Gandhâra, nous avons trouvé que celles de Takht-î-Bahai et de Jamâl-Gaṛhî, les plus anciennement connues, étaient, dans leur ensemble, les mieux conservées; ce sont également celles qui ont été fouillées avec le plus de suite, sinon de méthode, et dont les plans (fig. 64 et 65) ont été dressés avec le plus de soin. A vrai dire, ces derniers ne laissent pas, à première vue, de paraître fort compliqués. Bien entendu, nous y reconnaissons aussitôt — quoique sur une plus petite échelle, car

la place est ici mesurée — la même disposition d'ensemble en «quadrangles»; mais autant l'esprit restait confondu tout à l'heure devant les masses informes et terreuses des tumuli, autant il risque maintenant d'être dérouté à la fois par l'embrouillement et par l'éparpillement de tous ces petits murs de schiste. Plus que jamais il importe donc de procéder avec ordre et en passant, selon l'adage, du simple au composé.

Les types simples. — Notre première constatation va être que le modèle le moins compliqué que nous rencontrions sur les collines correspond au plus complexe de ceux que nous avons distingués

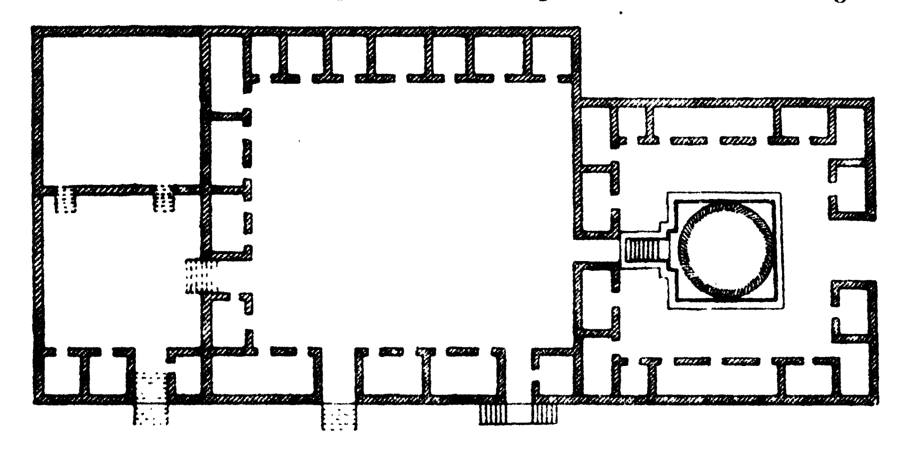


Fig. 62. — *Saṅghârâma* des collines : type simple.
Plan d'un couvent déblayé près de Sanghao. Échelle : 0 m. 01 = 7 mètres.
D'après H. Cole, *Memorandum*.

dans les plaines : et ainsi nous reprenons l'étude du *saṅghârâma* juste au point où nous l'avions laissée. Empruntons à cette occasion le médiocre plan, levé pour le compte de Cole par un subalterne indigène, d'un des couvents voisins de Sanghao (fig. 62). Comme sur la figure 61, mais avec des contours mieux définis, un *stûpa* entouré d'une cour est adjacent à une cour de monastère. Il est seulement regrettable que les détails manquent de sûreté et de précision : «Il se peut, avoue Cole, que quelques-unes de ces chambres aient été employées comme chapelles, et une recherche

supplémentaire est désirable, au cours de laquelle il y aurait lieu de déblayer les bâtiments de la terre qui s'y est accumulée[1]. . . » Que n'a-t-on commencé par là! Tel que l'enclos du *stûpa* nous est présenté, nous ne pouvons dire à coup sûr s'il était bordé de *vihâra* originairement destinés à des moines ou à des statues; par suite, il nous est impossible de décider si l'établissement comportait dès le début les deux principaux quadrangles, ainsi que nous serions disposé à le croire, ou si le second n'est qu'une addition faite après coup, quand les idoles eurent fini par expulser les religieux de leur première résidence. Toutes ces hésitations sont heureusement écartées dans le cas du *saṅghârâma* encore debout sur le promontoire central de la colline de Takht-î-Bahai (fig. 63-64). Nous avons pris soin de faire pocher en noir, sur le plan d'ensemble dû au sergent Wilcher, la partie qui correspond, dans notre opinion, au tracé initial de cette fondation religieuse. Il saute immédiatement aux yeux que le *stûpa*, sa cour et celle du monastère, avec leurs escaliers et leurs portes symétriquement disposés sur le même axe, devaient au même titre être compris dans le projet primitif. La preuve en est que le *stûpa* n'a jamais été environné ici que de chapelles; l'exiguïté de ces *vihâra* (cf. fig. 45-46), sans qu'il soit besoin d'invoquer leur manque de portes, les rend seulement habitables pour des statues. En revanche, les chambres qui bordent la cour opposée ont les 3 à 4 mètres de côté qui constituent les dimensions normales des *vihâra*-cellules — dimensions suffisantes pour y loger le sommaire mobilier canonique : un lit bas, un tabouret, une planche formant dossier, un crachoir et quelques nattes[2]. Ajouterons-nous que, par un calcul aisé à faire, même en admettant que chacune d'elles était doublée par une autre toute pareille à l'étage supérieur, elles ne pourvoyaient en définitive qu'au logement de trente

[1] Cole, *Memorandum*, etc.

[2] Cf. fig. 60. Le *Pâtimokkha* assigne au logis d'un moine seul douze empans sur sept (cf. *S. B. E.*, XIII, p. 8). Yi-tsing attribue aux cellules du couvent de Nâlanda une superficie de 10 pieds carrés (*Rel. Em.*, p. 85). — Pour le mobilier, cf. *Cullavagga*, VIII, 1, 3 et 4.

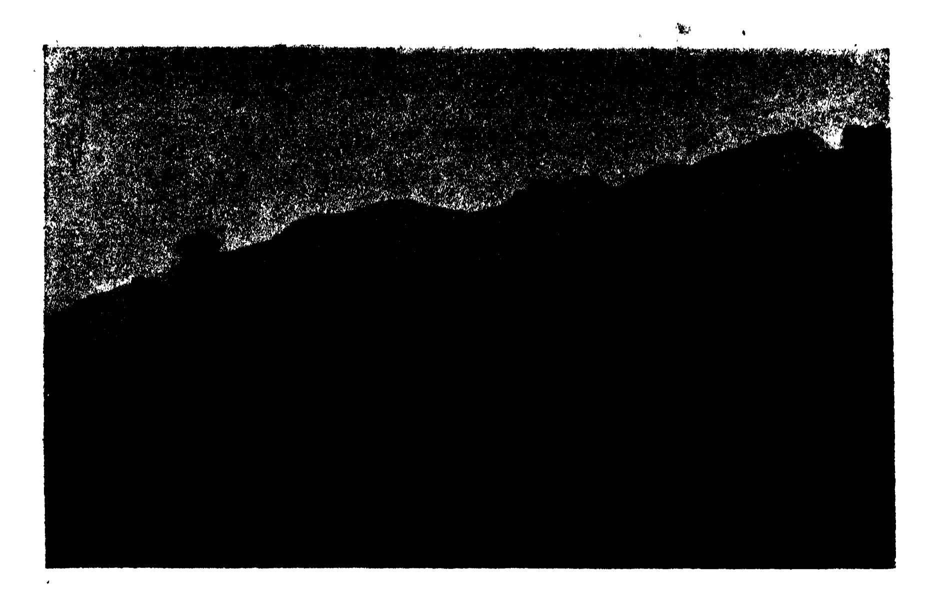


Fig. 63. — Le grand couvent de Takht-i-Bahai (cf. fig. 1 et 45).
Vue prise du Sud-Ouest.

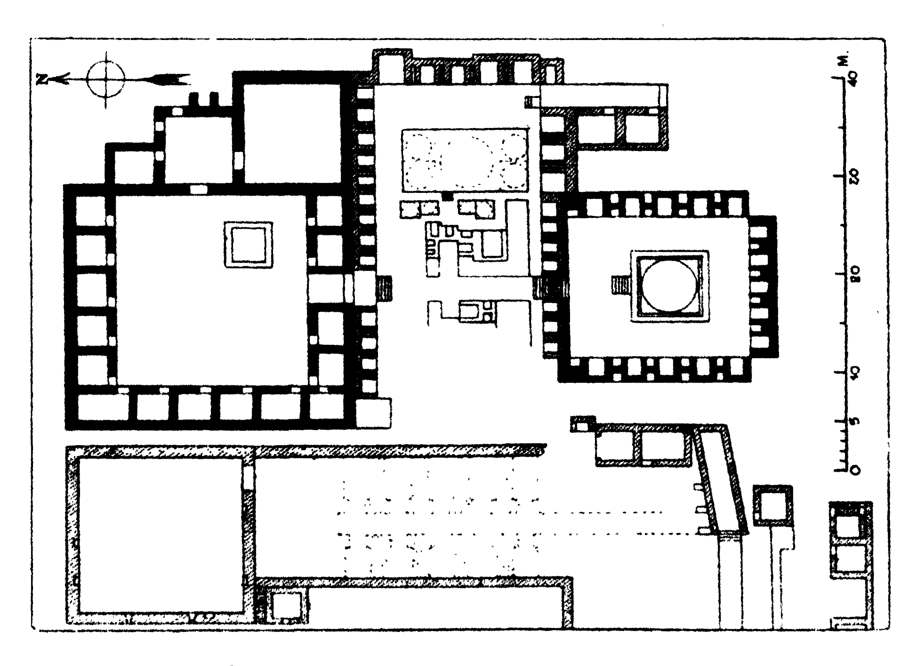


Fig. 64. — *Saṅghârâma* des collines : type simple et additions postérieures.
Grand couvent de Takht-i-Bahai.
Plan (modifié) du sergent Wilcher, R. E.

Imprimerie nationale.

religieux — juste autant, à une unité près, que les chambres de l'autre quadrangle pouvaient abriter de statues ou de groupes de statues? Mais la conclusion qui nous intéresse le plus pour l'instant est que ce *saṅghârâma* — *stûpa*, cour de chapelles et cour de monastère inclus — a dû être conçu et exécuté d'emblée sur les données d'un seul architecte, sinon aux frais d'un unique donateur. Ainsi la combinaison qui nous paraissait tout à l'heure le comble de la complexité va nous servir à présent de point de départ pour l'étude de complications ultérieures.

Toutefois, il nous faut d'abord épuiser complètement la lecture des deux plans presque exactement parallèles de la figure 62 et de la partie soulignée de la figure 64. Le lecteur n'aura pas manqué de remarquer sur tous les deux, attenant à la cour du monastère proprement dit et mis en communication avec elle par une seule porte, un groupe supplémentaire de salles plus vastes en général que les cellules et dont la destination spéciale reste à définir. La tentative peut paraître aujourd'hui bien hasardeuse, et nous n'oserions pour notre part la risquer, si la pensée qu'elles répondaient évidemment aux peu nombreuses nécessités de la vie monastique ne nous encourageait à des recherches limitées d'avance et où les textes nous prêtent d'autre part le plus utile concours. Et tout d'abord, quelles sortes de locaux exigeait l'accomplissement des devoirs religieux du moine? Pour ce qui est de la méditation, qui constitue théoriquement la seule forme de sa prière, sa cellule, le pied d'un arbre, le premier endroit venu suffit. Quant au culte, qui ne consiste qu'en circumambulations ou génuflexions et offrandes de fleurs, etc., le *stûpa* et les chapelles voisines sont là tout prêts pour le recevoir. Mais une règle essentielle veut encore que, deux fois par mois, tous les *bhikṣu* habitant dans un rayon déterminé se réunissent pour lire ensemble le formulaire de leurs statuts — car c'est à quoi revient en somme le *Prâtimokṣa* — en l'accompagnant d'un simulacre de confession publique. Or, dans les plus anciens textes, cette cérémonie, dite de l'*uposatha*, suppose un édifice particulier nommé

l'*uposathâgâra*. La forme de ce dernier n'est pas fixée; mais il n'est pas difficile de voir à quelle description il doit répondre. Tout d'abord, l'office se célébrant à jour fixe, il est nécessaire que ce soit un local couvert et à l'abri des intempéries; en second lieu, il doit être assez grand pour admettre et même faire asseoir tous les membres de la paroisse; enfin, la réunion étant privée et ouverte seulement aux religieux de plein exercice à l'exclusion de tout novice, nonne ou laïque, il faut qu'il soit disposé de manière à en assurer l'intimité. On remarquera comment cette triple condition est admirablement remplie sur les deux plans par une grande salle carrée contiguë à la cour du monastère et mesurant ici (fig. 62) 14 mètres, et là (fig. 64) 10 mètres de côté. Il est d'ailleurs très rare que, comme sur la figure 62, elle s'ouvre par deux portes : le plus souvent (car nous en verrons d'autres exemples), elle n'a qu'une seule entrée, comme pour mieux garantir le secret des séances. Et ainsi, puisqu'il fallait tant que d'avoir pour le jour du «sabbat» une «salle du chapitre», nous sommes invinciblement amené à penser que c'était dans celle-là que, le soir de la pleine et de la nouvelle lune, les plus jeunes moines apportaient, comme il est prescrit, après l'avoir soigneusement balayée, des lampes, de l'eau lustrale et des sièges pour la communauté. Une autre appellation à la fois plus générale et plus courante, est celle d'*upasthâna-çâlâ* ou «salle de réunion». C'est là que, d'après les textes, le Buddha convoque à l'occasion ses disciples; c'est là sans doute que s'accomplissaient tous les actes solennels (p. *kammavâcâ*), depuis l'ordination jusqu'à l'expulsion de l'ordre : et nous savons même que les *bhikṣu* ne se gênaient pas pour en user ainsi que d'un réfectoire [1].

Ceci nous amène à parler des besoins matériels de ces bons

[1] Pour la prescription de l'*uposathâgâra*, cf. *Mahâvagga*, II, 8, 1 et pour l'équivalence de ce terme avec l'*upasthâna-çâlâ* (p. *upaṭṭhânasâlâ*), *ibid.*, II, 26, 9. — Pour les convocations du Buddha, voir *Divyâvadâna*, p. 207 ou *Mahâparinibbânasutta*, I et III (*S. B. E.*, XI, p. 5 et 60). — Pour l'usage de l'*upasthâna-çâlâ* comme réfectoire, cf. *Cullavagga*, VI, 3, 6, etc.

moines. Ce n'étaient sûrement pas de purs esprits : les confréries rivales les accusaient même d'être de francs épicuriens. En tout état de cause, il leur fallait manger; et, si sévère que fût dans sa lettre la règle relative à la nourriture, leur relatif éloignement des villages devait rendre indispensables quelques approvisionnements et quelques opérations culinaires. On sait, d'autre part, l'importance qu'attachent les Indiens à la pureté rituelle des places où sont préparés ou conservés leurs aliments. Ainsi que Yi-tsing nous en avertit sans malice, il avait été pourvu à tout : «Le fait de conserver des provisions dans le monastère est chose permise. La coutume traditionnelle de l'Inde est de consacrer tout le monastère comme «cuisine»; mais le fait d'en prendre une partie pour être employée comme cuisine est aussi permis par le Buddha.» Nous lisons en effet dans la version pâlie du *Vinaya* que le Maître a autorisé les moines à avoir un cellier (p. *koṭṭhaka*). D'autre part, c'était leur coutume de faire un peu partout dans les galeries des foyers (p. *aggiṭṭhâna*) qui étaient choses fort salissantes : le Maître les autorise encore à installer à l'écart (*ekamantam*) une place réservée à cet usage (p. *aggi-sâlâ*). C'est cette «chambre à feu» et ce cellier que nous chercherions dans les salles annexes de nos couvents. Sur la figure 62, il y aurait même place pour une «salle de bains» (p. *jantâghara*). Quant aux deux contreforts de pierre qui laissent entre eux un intervalle surplombant sur le vide à l'angle N.-E. de la figure 64, Cunningham a déjà soupçonné avec infiniment de vraisemblance qu'«ils étaient destinés aux latrines de l'établissement». Cette commodité, dont on ne peut se dissimuler l'importance dans toute agglomération humaine, a les honneurs de plus d'une section du *Vinaya* et d'un chapitre de Yi-tsing : il y est exposé avec un grand luxe de détails que tout monastère devait posséder une *varcaḥ-kuṭî* et qui fût proprement tenue[1]. Ajoutons enfin que

[1] Yi-tsing, *Record*, p. 84. — Pour le cellier (*koṭṭhaka* = s. *koṣṭhaka* désigne proprement une chambre sans fenêtre, d'où son autre emploi dans le sens de vestibule, cf. p. 156) et la cuisine, voir *Cullavagga*, VI, 3, 8 et 9; le mot que

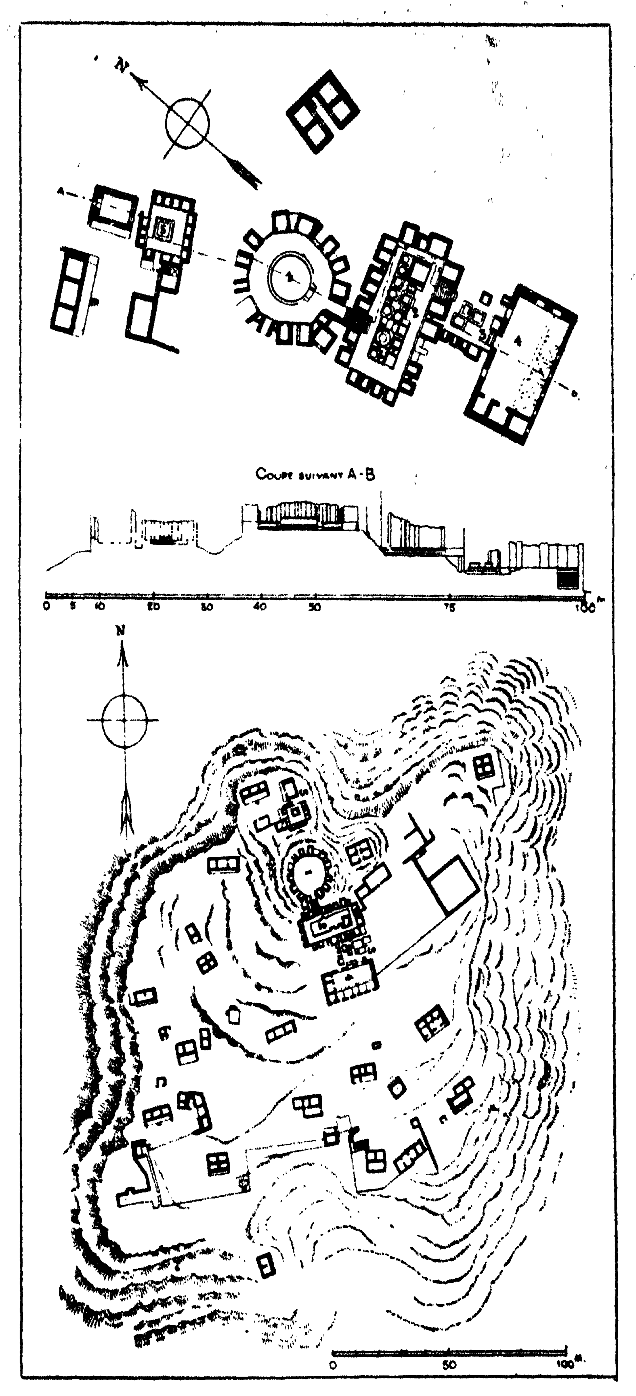


Fig. 65. — Saṅghârâma des collines : type complexe.
Plan des ruines sur la colline au-dessus de Jamâl-Gaṛhî.
D'après le lieutenant A. Crompton, R. E.

le petit réservoir carré marqué dans un coin de la cour de Takht-î-Bahai devait fournir l'eau pour les ablutions et les autres usages domestiques.

LE DÉVELOPPEMENT DES LOGIS ET DES COMMUNS. — Il semble donc que nous nous rendions jusqu'au bout un compte assez exact de toutes les parties composantes d'un *saṅghârâma* de type simple et même que nous y reconnaissions sans peine celles que nous énumèrent les plus anciens textes sacrés[1]. Mais, jusqu'ici, nous avons laissé systématiquement de côté toute la partie en hachures du plan de la figure 64. Cela ne veut pas dire qu'elle soit quantité négligeable et nous ne pouvons davantage oublier qu'à l'est, au sud et à l'ouest de cette sorte de promontoire, les versants qui le regardent sont couverts d'un pêle-mêle de bâtiments[2]. Si leur relevé nous manque, nous possédons du moins celui de tous les édifices éparpillés sur la colline de Jamâl-Gaṛhî (fig. 65), et tel est encore ici leur nombre qu'on a, dans les deux cas, prononcé le mot de « cité ». Disons tout de suite qu'il y a là une illusion d'optique dont les voyageurs qui passent trop vite sont assez coutumiers. Pendant qu'il levait son plan, le lieutenant A. Crompton a eu tout le temps de revenir à une appréciation plus saine des choses : « En admettant, dit-il, que chaque chambre eût un second étage et chaque étage un occupant, les maisons découvertes ne pourraient avoir logé plus de deux cents personnes : et, si nous mettons la moitié, nous serons plus près de la vérité[3]. » Rien n'est plus facile à vérifier que son premier calcul : mais l'évaluation finale nous paraîtrait plutôt un peu

nous traduisons par «galerie» est *pariveṇa*. — Pour la *varcaḥ-kuṭî* (p. *vacca-kuṭî*), cf. *Cullavagga*, V, 35, et VIII, 9 et 10, et YI-TSING, *Record*, chap. XVIII. — Pour le *jantâghara*, voir *Cullavagga*, V, 14, etc.

[1] Pour une énumération des divers édifices composant un *saṅghârâma*, voir *Cullavagga*, VI, 4, 10, ou *Mahâvagga*, I, 25, 19, etc.

[2] Pour une carte générale du massif de Takht-î-Bahai, voir CUNNINGHAM, *A. S.*, V, pl. VI, où la place de ces bâtiments est approximativement marquée par des lettres.

[3] *Loc. laud.* (voir la note 5 de la page 17).

basse. Songez en effet qu'il ne faut pas seulement compter avec les moines résidents, propriétaires effectifs des biens théoriquement possédés par la totalité de l'ordre et désignés sous le nom peu équivoque de *vihâra-svâmin*. Les frères errants avaient encore le droit de s'y arrêter au passage, au moins pendant quelques jours, et les peines les plus terribles attendaient dans les enfers les religieux sédentaires qui se seraient montrés inhospitaliers [1]. L'entretien d'un aussi vaste établissement exigeait d'autre part un nombreux personnel inférieur, gens de métier ou domestiques. Ceci n'est pas une pure supposition : Yi-tsing avoue l'existence de serviteurs des deux sexes, et nous voyons Song Yun et Houei-cheng faire aumône aux grands couvents de Manglaor et de Pêshawar de «deux esclaves chargés à perpétuité d'arroser et de balayer», — marque de charité assurément peu banale, mais non point sans doute exceptionnelle de la part des pèlerins tant indigènes qu'étrangers [2]. Cela faisait bien du monde à loger et l'on conçoit que les maisons d'habitation se soient élevées un peu partout où le coteau offrait un espace plan ou se prêtait à l'établissement d'une terrasse artificielle. Enfin, n'y aurait-il eu au total qu'une centaine de moines, il va de soi que les dispositions prises au début pour une trentaine d'entre eux ne pouvaient suffire pour le double ou le triple de ce nombre. Rouvrirons-nous la malodorante question des arrangements sanitaires? Le Dr Bellew [3] a encore noté sur les pentes

[1] Sur les lois de l'hospitalité monastique, cf. la section VIII du *Cullavagga*, commentée par le *Divyâvadâna*, XXIII (p. 336), Fa-hien (p. 44) et Yi-tsing, *Record*, p. 64 et 194-195. — D'après Fa-hien (p. 29), la règle dans les couvents de l'Udyâna était d'hospitaliser les *bhikṣu* étrangers pendant trois jours, après quoi on les priait d'aller chercher fortune ailleurs.

[2] Voir Yi-tsing, *Record*, p. 194; Song Yun, p. 411 et 426, et cf. le don d'un *anuga* dans l'inscription de Zeïda (A.-M. Boyer, *J. A.*, mai-juin 1904, p. 466 et suiv.); Sp. Hardy, *East. Mon.*, p. 310 (d'après les inscriptions de Mihintale, *Anc. Inscript. in Ceylon*, n° 121; cf. *Epigraphia Zeylanica*, n° 1), etc. — M. A. Stein, au cours de ses fouilles dans le Turkestan chinois, a retrouvé les balais qui servaient au nettoyage des sanctuaires de Dandan-Uiliq (*Sand-buried ruins of Khotan*, p. 290 et 378).

[3] *Loc. laud.*, p. 128-129.

environnant le couvent de Takht-î-Bahai des structures massives de maçonnerie, d'environ six pieds en carré et percées au centre d'une cuvette circulaire qui d'abord s'étrangle, puis se poursuit en s'élargissant par un conduit ouvert dans la direction des ravins de drainage de la colline : il y a lieu d'y reconnaître de rudimentaires installations de «tout à l'égoût», disséminées parmi les constructions nouvelles. Ou bien reprendrons-nous la discussion déjà entamée au sujet des «salles de réunion»? Ce n'est plus qu'un jeu pour nous de découvrir l'*upasthâna-çâlâ* qui desservait le couvent de Jamâl-Garhî dans la grande chambre carrée à une seule porte située à l'est de la cime : elle mesure 16 mètres de côté. Le couvent de Takht-î-Bahai, au moins aussi important, se contentait-il pendant ce temps de sa primitive salle de 10 mètres? Il ne s'en contentait pas. Nous avons constaté plus haut (p. 116) l'existence dans le coin nord-ouest (fig. 64) d'une salle nouvelle, deux fois et demie plus vaste, par suite sensiblement égale à celle de Jamâl-Garhî, et mieux caractérisée qu'aucune autre avec son entrée unique, ses murs élevés et ses réduits pour les lampes. Rien n'empêche d'ailleurs de penser qu'une fois désaffectée, l'ancienne salle du chapitre n'ait été de son côté transformée en une cuisine de dimensions supérieures à celles de l'ancienne : il n'y fallait d'autre formalité qu'une motion en ce sens acceptée par l'assemblée plénière des moines.

Outre le logement de la congrégation, ce ne devait pas être, on l'imagine, une mince tâche que d'assurer la nourriture commune, surtout si l'on songe au relatif isolement de ces couvents. On nous raconte que celui de la colline de Shâhbâz-Garhî était tous les jours ravitaillé par une troupe d'ânes : le merveilleux de l'affaire était que ceux-ci faisaient sans conducteur la navette entre le monastère et la ville, et surtout qu'ils étaient toujours rentrés avant midi, dernière limite pour l'heure du seul grand repas canonique[1].

[1] Song Yun, *trad.* Chavannes, p. 414. Beal n'avait pas compris ce passage.

Nous n'avions pas besoin de cette anecdote médiocrement édifiante pour nous douter que les moines, comme les lamas tibétains d'aujourd'hui, donnaient plus d'une entorse à la règle de la quête personnelle et quotidienne du *bhikṣu*. Presque partout il était advenu, par la force même des choses, que ces soi-disant «mendiants» vivaient en réalité des «bénéfices» que leur avaient octroyés de riches donateurs, en un mot du produit de leurs terres. Les



Fig. 66. — État actuel des ruines de Jamâl-Garhî.
Vue prise dans la partie ouest du n° 1 du plan donné sur la figure 65.

convenances voulaient que ces terres fussent données en métayage, et la communauté, à charge pour elle de fournir en outre le bétail, prélevait sur la totalité du produit une «dîme» d'un sixième. Mais il y avait beaucoup de *vihâra-svâmin* qui géraient eux-mêmes leurs fermes : et sans doute plus d'un *saṅghârâma* — tel le *maṭh* brahmanique actuel de Bodh-Gayâ — devait avoir bien plus l'air d'une exploitation agricole que d'un établissement monastique. De toute façon, les provisions venaient s'amasser dans les magasins préparés

à cet effet. La *Râṣṭrapâla-paripṛicchâ*[1] déplore, sous couleur de prophétie, qu'avec la décadence de l'Église les moines se soient mis à entasser des réserves comme pourraient le faire des laïques. Yi-tsing insinue une distinction : il n'est pas convenable, selon lui, pour un monastère «d'avoir de grands biens, des greniers pleins de grain qui pourrit, quantité de serviteurs des deux sexes, de l'argent et des richesses accumulées dans le trésor», à moins que ce ne soit pour s'en servir au mieux des intérêts de ses membres! Si partout ces précautions, d'ailleurs déjà reconnues par les textes du *Vinaya*, étaient bonnes à prendre pour parer à toute éventualité, — et, sans aller plus loin, celle d'une famine n'est-elle pas toujours imminente dans l'Inde? — il faut avouer qu'elles n'étaient nulle part mieux justifiées que dans ces couvents écartés. Aussi, voyons-nous que des celliers y avaient été établis avec soin, et, d'ordinaire, en sous-sol. Nous avons déjà rencontré plus haut les caves de Sanghao (fig. 36) : nous retrouvons des rangées de ces mêmes salles souterraines voûtées à Jamâl-Gaṛhî sous la terrasse la plus méridionale du couvent (fig. 65, n° 4), à Takht-i-Bahai derrière la grande muraille de soutènement dont l'érection, à l'ouest du promontoire du couvent, avait fourni du même coup le terrain nécessaire pour elles et pour la nouvelle «salle de réunion» (fig. 64). Tout comme dans le cas de cette dernière, il suffit, pour en déterminer sûrement la destination, de mettre en lumière les besoins auxquels elles répondent : et c'est pourquoi nous nous croyons dispensé de discuter avec le sergent Wilcher sur le point de savoir si l'une n'est pas un lieu de crémation et les autres des geôles pour victimes humaines[2].

[1] Ed. Finot, p. 31, l. 12 : *gṛihisaṃcayaç ca prabhûta-bhâṇḍa-parivârah* et cf. *Introd.*, p. IX-XI; comparer encore le *koṣṭhâgârika* du roi dans *Divyâvadâna*, p. 295, et le *bhâṇḍâgârika* des moines dans *Cullavagga*, VI, 21, 2. — Yi-tsing, *Record*, p. 61 et 194 : sur les 201 villages qui appartenaient au couvent de Nâlanda, cf. *Rel. Em.*, p. 79. Au sujet de ces donations de domaines ruraux, et de la coutume bien indienne d'en graver les «chartes» sur des plaques de métal, cf. encore Fa-hien, p. 43, etc.

[2] Il faut dire à sa décharge que ces

Que de traits il resterait encore à composer en tableau! Agiterons-nous une autre question non moins vitale, à savoir celle de l'eau? Elle se pose aujourd'hui plus impérieusement que jamais dans ce Gandhâra qui, déjà classique par la décoration de ses monuments, l'est encore devenu par l'aride décor de ses montagnes. Sur leurs flancs dénudés, les sources ont presque partout disparu, qui jadis coulaient à proximité de ces couvents qui n'auraient pu subsister sans elles et n'auraient même pas été bâtis. Song Yun nous parle expressément des ombrages de la colline de Shâhbâz-Gaṛhî et de sa fontaine miraculeuse. Takht-î-Bahai doit son nom à un puits légendaire qui est censé en communication souterraine avec le Swât. Un peu partout on relève encore des traces de citernes et de barrages destinés à former de véritables étangs[1], etc. Tout le mal qu'on s'est visiblement donné pour rendre ces sites habitables donne à penser que l'on avait eu des motifs bien forts pour les choisir. La cause déterminante n'était sûrement pas la commodité des moines : il reste que ce fut leur agrément, en raison du pittoresque du lieu et de la fraîcheur des brises, — peut-être aussi leur sécurité. On sait combien de hordes d'envahisseurs a vu passer cette grande route de l'Inde. Nous ne serions même pas surpris que plus d'un de ces *saṅghârâma* des collines ait, à l'occasion, servi de place de refuge aux gens de la plaine. La tradition populaire établit toujours un rapprochement entre la «capitale»

imaginations macabres étaient jadis courantes. Dans un fragment très mutilé d'une scène analogue à celle de la figure 261, C. Bailey avait reconnu «indubitablement» un sacrifice humain! (*J. A. S. B.*, 1852, pl. XXXIX et p. 621). Dans le catalogue cité p. 30, n. 1, les scènes analogues aux fig. 139-141 sont expliquées comme une intervention du Buddha pour sauver un jeune homme du dernier supplice, etc.

[1] Bellew dit (*loc. laud.*, p. 135) que le puits de Takht-î-Bahai communique avec l'«Indus» : mais nos informateurs tenaient pour le Swât (cf. *T. M.*, 1899, p. 546, ou *Front. indo-afghane*, p. 65 et suiv., et *B. E. F. E.-O.*, I, p. 326). — L'inscription de Zeïda mentionne apparemment (cf. A.-M. Boyer, dans *J. A.*, mai-juin 1904, p. 466 et suiv.) la donation d'une citerne (*khanam... toyadalabhai*) et celle de Kaldarra, près de Dargai (cf. E. Senart, dans *J. A.*, mai-juin 1899, p. 530), d'un étang (*pokhariṇi* = *puṣkariṇî*), probablement formé par une digue de retenue jetée en travers de ce ravin.

du Râja, à Shahr-î-Bahlol, et son «fort», sur les crêtes de Takht-î-Bahai. Les imposants bastions de Rânîgat et de Kaçmîr-Smats étaient assurément capables de soutenir un siège, si même ils n'avaient pas été bâtis à cette intention[1]. Sur le plan de Jamâl-Garhî, on peut suivre les lignes de murailles qui relient entre eux les divers bâtiments et semblent renforcer le côté le moins escarpé de la colline (fig. 65). Un observateur non averti se croirait en présence d'une place fortifiée et prendrait aisément le change sur la véritable nature de l'établissement. Mais ce sont là autant de points que nous ne pouvons qu'effleurer ici; comment toutefois s'empêcher de remarquer à quel point ces couvents, avec leur isolement, leurs réserves de provisions, leur position dominante dans le paysage et leurs facilités de défense, présentent déjà tous les traits caractéristiques que les voyageurs nous rapportent de ceux du Ladâkh et du Tibet?

Le développement des lieux saints. — Si intéressant que puisse être un essai de reconstitution de la vie pratique de ces monastères, nous devons nous préoccuper davantage de l'extension prise par les édifices que l'on regardait comme sacrés. Cette préférence ne nous est pas dictée par une dévotion bouddhique particulière, mais par les exigences mêmes de notre sujet : c'étaient là, en effet, ainsi que nous allons voir, les parties de beaucoup les plus riches en sculptures et d'ailleurs les seules qui se prêtassent, sans restriction aucune, au luxe de la décoration. Une autre observation s'impose de prime abord : le développement — non moins considérable — des lieux saints, au lieu de se faire par voie d'éparpillement comme celui des habitations monacales, a procédé plus volontiers par voie d'entassement. La raison en est claire. Tandis que tout endroit

[1] Voir les photographies dans *T. M.*, 1899, p. 474 et 487. — Les analogies indiennes ne manqueraient pas davantage ici : dans la *Râjataraṅgiṇî* (VIII, 971-975) les habitants de Vijabrör se réfugient devant l'ennemi dans l'enceinte d'un temple bâti sur le plateau qui domine leur ville; d'autre part les fameuses citadelles de Gwalior et de Chittor sont pleines de sanctuaires, etc.

plan était également propre à édifier une cellule, les donateurs successifs tendaient à grouper ensemble, à la place la plus sainte parce qu'elle était depuis le plus longtemps sanctifiée, les additions qu'ils apportaient à l'œuvre léguée par la piété de leurs pères. Ainsi leur effort, avant de se disperser sur les pentes environnantes, s'est toujours et partout concentré sur les approches immédiates du sanctuaire principal. C'est là, autour ou même à l'intérieur de la cour de chapelles, que nous voyons peu à peu se presser quantité de *stûpa* et de *vihâra* nouveaux, seulement tous de dimensions restreintes comme la place dont on disposait. Que les premiers aient parfois un caractère funéraire, le fait, avons-nous vu (p. 52), est certain, et leur multiplication ne s'en comprend que mieux. Quant aux statues que les seconds étaient avant tout destinés à abriter, leur caractère uniquement votif ne peut guère être mis en doute et les inscriptions conservées en font foi[1]. Si disproportionné que fût le nombre initial des uns et des autres, — on se souvient que le plan traditionnel isole un unique *stûpa* au milieu de tout un cortège de chapelles, — leur accroissement marchait ensuite à peu près de pair : apparemment la dévotion des fidèles se dépensait avec impartialité, selon l'occasion, dans ces deux manifestations également pies et méritoires. Sur les sept ou huit siècles que le Bouddhisme a prospéré dans ces contrées, il ne nous en faut pas plus de deux ou trois pour expliquer l'extraordinaire encombrement que nous avons déjà signalé dans ces monastères et qui avait fini par en modifier singulièrement l'aspect primitif.

Revenons une dernière fois au plan du couvent de Takht-i-Bahai (fig. 64) : grâce au simple expédient dont nous avons usé, il devient aisé d'y suivre le progrès de ces agrandissements. Si même il faut en croire Wilcher, la cour du *stûpa* ne serait pas, elle non plus,

[1] Une statue de Jamâl-Garhî porte *saphala-danamukha* = don méritoire (E. Senart, *J. A.*, février-mars 1890, p. 132); un Buddha de Loriyân-Tangai au musée de Calcutta est le don d'un certain Buddhaghoṣa (E. Senart, *J. A.*, mai-juin 1899, p. 528); nous lisons sur le nimbe d'un Buddha du musée de Lahore, n° 25 : *Toṣavarmasa da[nam]* = don de Toṣavarman, etc.

d'une seule venue. « En raison du manque de cohésion entre la maçonnerie des petites niches et des grands édifices à dôme (cf. fig. 45-46), il semblerait, nous dit-il, que leur construction soit d'époques différentes. Les petites « maisons d'idoles » ont été évidemment construites entre les autres pour cacher la place à la vue du dehors. » Le fait est possible, bien que rien n'ait éveillé nos soupçons de ce côté; mais que l'érection des quatorze petites chapelles intermédiaires entre les quinze grandes ait été ou non une idée après coup, elles sont si heureusement fondues dans l'ensemble qu'elles en font à présent partie intégrante. Il n'en est pas de même de celles qui, au nombre d'une trentaine, bordent l'intervalle compris entre l'entourage du *stûpa* et le monastère. Bâties avec assez de régularité le long et à l'extérieur des murs respectivement nord et sud des deux quadrangles primitifs, elles essaient bien de former entre elles une cour rectangulaire nouvelle et l'ont même déjà à peu près enclose du côté de l'est; mais, sans parler de l'obligation où elles se sont trouvées de laisser le passage ouvert à l'ouest, sous peine de fermer tout accès au couvent, leurs largeurs, leurs hauteurs, leurs profondeurs diverses trahissent aussitôt, malgré qu'elles en aient, autant d'additions postérieures et successives. Jointes au mélange incohérent d'édicules — composés en majorité de petits *stûpa* et d'ailleurs insuffisamment déblayés — qui sont encore venus s'entasser au beau milieu, elles forment visiblement l'appoint apporté au noyau architectural originel par les générations postérieures; et vraiment l'on ne sait s'il faut être davantage touché de leur dissymétrie ou, au contraire, de leurs efforts pour s'accommoder au plan initial. Quand le terrain finit par manquer pour les constructions neuves, une douce opiniâtreté poussa les fidèles à exhausser plusieurs des anciennes : çà et là, dans la maçonnerie des murailles, des lignes de démarcation tranchées suffisent à le prouver. On ne pouvait songer ici, faute d'avoir dans le sens de la largeur les coudées assez franches, à emboîter un petit *stûpa* dans un plus grand (cf. p. 92) : mais telle des chapelles

a été, par exemple, fortement surélevée, sans doute pour y installer une de ces gigantesques statues de chaux dont le nombre et la taille ont fait donner par Wilcher à toute cette partie des ruines les sobriquets de « Cour des colosses » et de « Panthéon ». L'ère de cette floraison artistique et religieuse n'était pas close, qu'il fallut renoncer à encombrer davantage le sacré promontoire. Les fondations pieuses, dont littéralement il regorgeait, se résignent à refluer et débordent enfin sur les contreforts du voisinage, où quelques



FIG. 67. — RUINES D'UNE PLATE-FORME À *STŪPA* ET *VIHÂRA*.
Vue prise du Nord-Est dans les fouilles du couvent de Kharkai.
Dimensions de deux côtés visibles : (E.) 11 m. et (N.) 13 m.

niches et chapelles se mêlent en dernier lieu à la cohue des maisons d'habitation.

Le processus à Jamâl-Gaṛhî a été sensiblement le même. Nous laissons de côté le *stûpa* entouré d'un petit quadrangle de chapelles qui se trouve sur le versant nord de la colline (fig. 65, n° 5). Ce peut être une simple succursale rajoutée; mais ce peut être aussi le sanctuaire d'un autre établissement, voire même d'une autre secte bouddhique; et nous ne voyons pas que rien puisse venir fixer nos incertitudes à ce sujet. Sur la crête et le versant sud nous

avons, au contraire, un grand *saṅghârâma* presque d'un seul tenant et dont la similitude avec celui de Takht-î-Bahai, sauf qu'ici le terrain n'est plus de plain-pied, est frappante. Ce rapport n'avait pas échappé à Fergusson[1] : seulement nous comprenons un peu autrement que lui la correspondance entre les diverses parties des deux couvents. Comme celui de Jamâl-Gaṛhî possédait, outre les deux cours primitives et la fausse cour ouverte, une troisième cour quadrangulaire, il nous paraît être au total plus compliqué d'un degré que son pendant[2]. Par ailleurs, que l'entourage du *stûpa* à base circulaire (n° 1, cf. fig. 66) soit polygonal au lieu d'être carré et d'une régularité bien moins évidente (l'évidence est même qu'on s'est repris à plusieurs fois pour le construire), il n'importe : nous avons encore ici un groupe de sanctuaires communiquant par un escalier magnifiquement orné avec ce qui dut être jadis un monastère (n° 2). Tel que les fouilles l'ont découvert, ce second enclos n'était déjà plus bordé, à l'instar du premier, que de chapelles et non de cellules. Quant aux moines, ils avaient émigré soit sur une troisième terrasse, également en contre-bas (n° 4), soit dans les habitations éparses aux alentours, sur les pentes. Déjà même, exactement comme dans la fausse cour ouverte de Takht-î-Bahai, les *stûpa* et les *vihâra* à statues avaient commencé à envahir l'espace libre (n° 3) entre les deux quadrilatères. Si l'on fait entrer en compte les petites chapelles qui servent de raccord entre les grandes, nous en trouvons à cette place au moins neuf, qu'il faut ajouter aux vingt-six et aux seize qui entourent les deux premières cours fermées. La nécessité traditionnelle de n'avoir en bordure que des *vihâra* arrive ainsi à faire monter le nombre de ces derniers à plus de cinquante en face de quatre ou cinq *stûpa* : mais nous n'avons pas loin à chercher la preuve que telle n'était pas, à conditions égales, la proportion normale des deux variétés

[1] Voir *Hist.*, p. 171-172, où est instituée une comparaison en règle entre les deux plans.

[2] Pour des photographies des ruines de Jamâl-Gaṛhî, voir *T. M.*, 1899, p. 481 (fig. 65, n° 1), et p. 542 (n°s 2-4 et n° 5).

de monuments sacrés. L'intérieur de la cour n° 2 avait été, en effet, meublé non plus par un édifice unique, mais par une sorte de plate-forme vaguement quadrangulaire et couverte d'un salmigondis d'édicules bâtis sans suite ni dessein, et, pour ainsi dire, à bâtons rompus (cf. p. 51) : or il est encore possible de distinguer parmi eux une dizaine de *stûpa* contre une douzaine de chapelles. Mais surtout le procédé vaut d'être retenu. Dans maintes ruines, à Kharkai, à Nathou, à Sanghao, etc., nous retrouvons cette même sorte de terrasse légèrement surélevée et laissant tout juste entre elle et les chapelles latérales un chemin assez large pour les processions (voir fig. 67). C'est là qu'on avait coutume de serrer côte à côte, au petit bonheur, mais sans perdre un pouce de ce précieux terrain, selon les ressources des donateurs éventuels et l'étendue des concessions disponibles, quantité de *stûpa* et de *vihâra* plus ou moins exigus et de décoration plus ou moins soignée. Il n'est pas difficile de deviner que ce sont ces pots-pourris architecturaux, véritables exutoires de la dévotion publique, qui ont fourni la plupart des statues et des bas-reliefs qui vont faire les principaux frais de notre étude.

§ III. La décoration du *saṅghârâma*.

Le but dernier de la rapide étude que nous avons consacrée à l'architecture du Gandhâra était, en effet, de nous rendre un compte aussi exact que possible du genre d'édifices que décoraient nos sculptures et de la place qu'elles y occupaient. Le moment est venu d'aborder cette dernière question avec quelque détail. Déjà, à prendre les choses en gros, les rapports des premiers explorateurs nous renseignent sur elle : seulement, c'est à condition que la disposition de leurs lieux de fouilles nous soit devenue assez familière pour que leur bizarre phraséologie ne nous égare plus. « A Kharkai, nous dit le lieutenant S. Grant, les sculptures furent toutes retirées des passages autour du temple, sur la plate-forme et

IMPRIMERIE NATIONALE.

près du tope circulaire » : il entend par les deux premiers termes le quadrilatère irrégulier que nous signalions tout à l'heure comme supportant un fouillis de *stûpa* et de chapelles (fig. 67); quant au « tope circulaire », c'était un petit monument voisin, mais indépendant[1] : « Du monastère, ajoute-t-il, on n'exhuma rien, sauf quelques débris de poteries. » Le lieutenant A. Crompton fait, à propos de Jamâl-Gaṛhî, la même remarque : « Les sculptures furent trouvées en plus ou moins grande quantité dans tous les temples », c'est-à-dire, ici encore, dans les cours de chapelles enfermant soit une plate-forme, soit un *stûpa*. Le meilleur « rendement », d'après lui, fut fourni par les nos 2 et 3 de la figure 65, puis par le no 5; le no 1 ne recélait plus que des fragments, et les meilleurs morceaux auraient été découverts près de l'escalier qui fait communiquer les nos 1 et 2. Au reste, « on ne rencontra pas, à une ou deux exceptions près, de sculptures dans les maisons d'habitation »[2]. En d'autres termes, tandis que les cellules des moines ne contenaient en général ni images, ni ornements en relief[3], les uns et les autres abondaient, au contraire, sur les murs ou à l'intérieur des édifices consacrés au culte. Les fouilles de Sikri et de Loriyân-Tangai n'ont fait que confirmer une loi si naturelle.

Ainsi donc, nous pouvons laisser désormais de côté cellules, salles et celliers, etc., pour ne nous occuper que des *stûpa* et des *vihâra* à statues. Malheureusement, au moment de serrer de plus près l'étude de leur décoration, il nous faut une fois de plus rappeler que la plupart de nos sculptures n'ont pas été trouvées *in situ*. La tâche que nous avons entreprise de les replacer dans leur cadre originel n'en est ainsi rendue que plus délicate. Le lieutenant C. Maxwell écrit, par exemple, à propos des ruines de Kotki, près d'Ouriya, sur la colline de Karamâr : « Il est évident que la totalité

[1] C'est celui dont il est question plus bas, p. 190, n. 1, en raison de sa place exceptionnelle à l'intérieur d'un *vihâra*.

[2] *Loc. laud.* (cf. p. 17, n. 5, et p. 18, n° 2).

[3] Le passage de Yi-tsing (*Rel. Emin.*, p. 87), déjà cité plus haut (p. 157, n. 1), expliquerait fort bien les quelques exceptions constatées à la règle générale que nous énonçons.

des bâtiments a été impitoyablement détruite; pas une seule pièce de sculpture ou d'ornementation n'a été trouvée en place : toutes

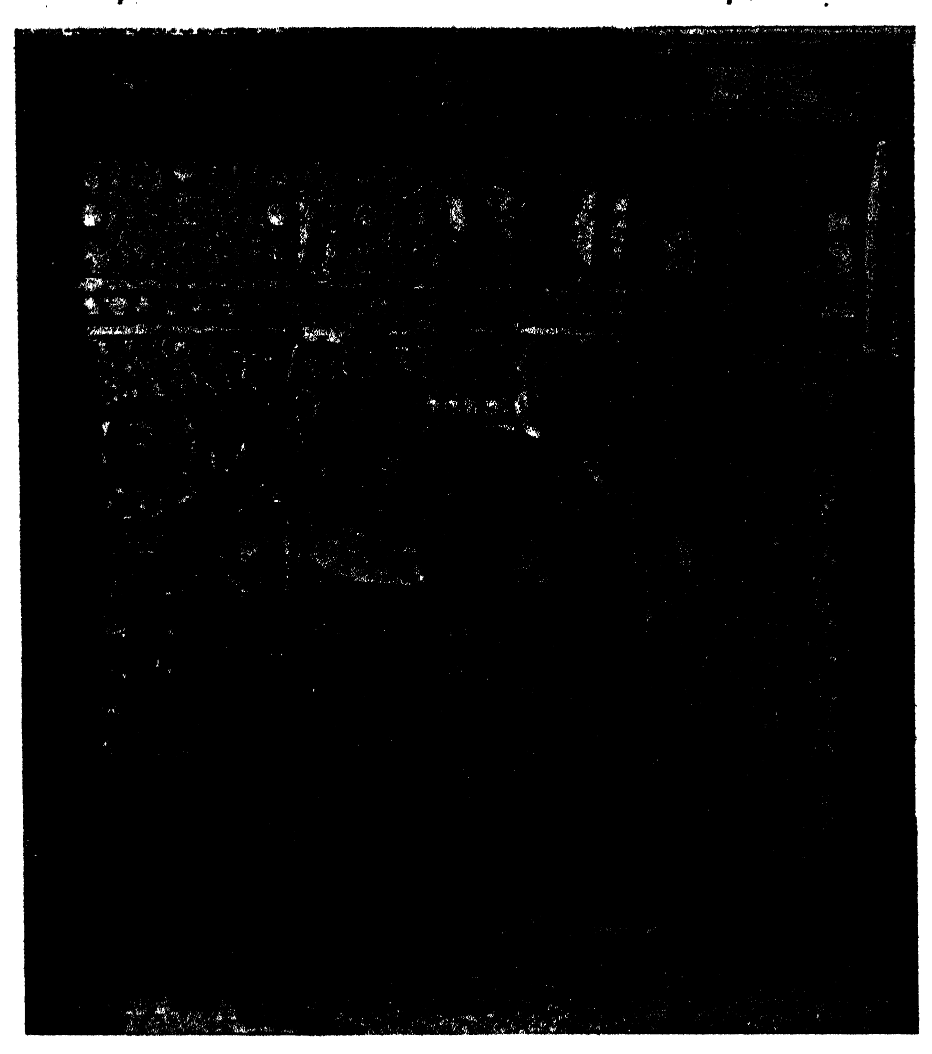


Fig. 68. — Dalle sculptée d'Amarâvatî.
Musée de Madras. Hauteur sans le cadre : 1 m. 75.

gisaient sous des monceaux de débris et étaient plus ou moins défigurées[1]. » Les lieutenants Grant et Crompton sont également

[1] *Loc. laud.* (cf. p. 20, n. 1).

d'accord sur le point de savoir que les ruines par eux explorées avaient été dévastées et «détruites volontairement, et non par l'effet d'un délabrement naturel». Les statues, notamment, étaient renversées la face contre terre, souvent brisées et leurs fragments dispersés à dessein. Toutes les sculptures de Jamâl-Gaṛhî, sauf une seule série de bas-reliefs, avaient été ainsi «précipitées de leur position primitive» : et, comme pour démentir par un fait exprès la règle générale que nous venons à peine d'énoncer, il se trouve que cette unique série n'appartenait ni à un *stûpa*, ni à une chapelle! Elle décorait, en effet, les seize contre-marches de l'escalier[1] qui descendait du rond-point du sommet (fig. 65, n° 1) à la première cour quadrangulaire (n° 2). Ce hasard heureux prouve avec quelle prodigalité les décorateurs de ces monuments distribuaient les sculptures; il nous enseigne en même temps à nous interdire toute affirmation trop tranchante au sujet de cette distribution.

La décoration du *stûpa*. — A Barhut et à Sânchi, toute la décoration est concentrée sur la balustrade ou ses portes monumentales ; à Mânikyâla, la balustrade elle-même n'est plus, comme nous avons vu, qu'un ornement figuré sur la base de la coupole (fig. 9), et la plupart des grands topes du Nord-Ouest se contentaient d'une ornementation purement architecturale, faite de moulures, de pilastres et, plus rarement, de niches (cf. fig. 16 et 17-18). En fait, ce sont les plus petits *stûpa* qui sont le plus richement décorés de sculptures. Aussi bien au Gandhâra que sur les modèles d'Amarâvatî (fig. 68), ils en étaient revêtus de la base au pinacle. Certains même — et ce ne sont pas les moins intéressants pour l'archéologue — étaient littéralement composés de bas-reliefs. On les construisait, en effet, avec des dalles d schiste sculptées et

[1] Cette série a été transportée presque out entière au British Museum. On en trouvera des spécimens dessinés sur les figures 143-144 et photogravés dans *A. M. I.*, pl. 151, ou *J. I. A. I.*, 1898, pl. 23 et 24. Voir encore p. 188, n. 2.

ajustées ensemble soit au moyen de crampons de fer, soit à l'aide de tenons et de mortaises, tout comme s'il se fût agi de panneaux de bois. On peut voir sur la figure 69 des exemples de ces procédés, notamment dans la double rainure creusée au dos d'un pilastre de coin pour encastrer à angle droit les tranches latérales de deux tablettes, et dans les entailles ménagées aux deux extrémités de la

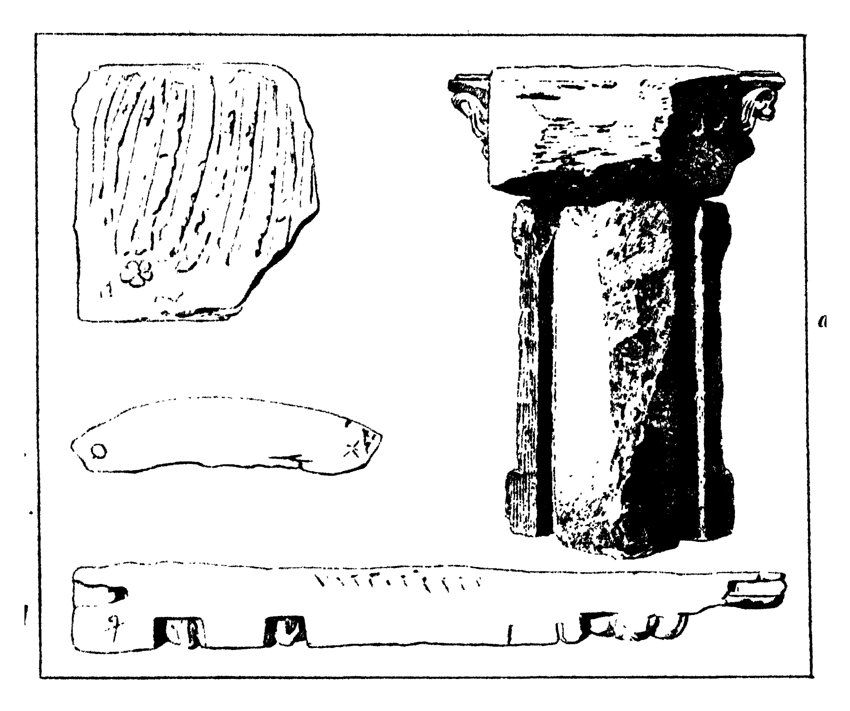


FIG. 69. — MARQUES ET PROCÉDÉS D'ASSEMBLAGE DES SCULPTEURS.

a et b. *Faces postérieures des n°s 66 (cf. fig. 113) et 67 du Musée du Louvre.*

c et d. *Tranches supérieures des n°s 38 (cf. fig. 172) et 36 (cf. fig. 164).*

tranche supérieure d'une autre tablette pour recevoir les attaches de métal. Les marques que les maçons y ont encore laissées, fleurettes, signes conventionnels ou lettres de l'alphabet (sur la figure 69 *d*, on lit un *i*, etc.), achèveraient de prouver, s'il en était besoin, que les diverses pièces étaient préparées séparément et d'avance pour être ensuite montées d'après un plan préconçu. Nous avons ramassé sur les terrains de fouilles quantité de ces crampons qui

servaient à consolider tout l'assemblage[1], et des spécimens caractéristiques d'édicules élevés sur ce système ne manquent pas. La figure 208 nous montrera de petites bases carrées qui ne sont faites, pour ainsi dire, qu'avec quatre scènes de la vie du Buddha. D'autres se composaient de huit scènes, comme celle de la figure 71 dont on retrouvera les deux grandes faces sur la figure 184, et l'une des faces intermédiaires (la quatrième est trop mutilée pour valoir la peine d'être reproduite) sur la figure 184. Plus compliqué, mais moins sûr, le petit *stûpa* de Gandhairi (fig. 72) compte, sous la forme qui lui a été prêtée par son dernier montage, plusieurs assises de bas-reliefs. Que le soubassement fût rond ou carré, on plaçait d'ordinaire par-dessus un ou plusieurs tambours circulaires, également ornés de sculptures. Sur les figures 70 à 72, ces tambours sont encore faits d'une seule pièce, ou simplement rapiécés : mais, entre les monuments de plus de dix mètres et ceux qui en ont moins de deux, il y avait place pour des édifices moyens et d'où ces mêmes frises décoratives n'étaient nullement bannies : seulement les nécessités techniques de leur exécution exigeaient qu'on les fractionnât, pourrait-on dire, en « métopes » de dimensions telles qu'il fût aisé de s'en procurer les matériaux et de les ouvrer. La plupart des bas-reliefs sont des morceaux détachés d'une de ces suites horizontales et mesurent en hauteur de 0 m. 10 à 0 m. 25. Les treize panneaux qui encerclaient la base ronde de Sikri (fig. 73) ont 0 m. 33, et ceux qui s'alignaient sur la grande base carrée de Loriyân-Tangai (fig. 3-4), 0 m. 41 de haut, cadre non compris[2]. Mais déjà nous approchons de la limite décorative usuelle, au moins pour ce qui est de la pierre : car nous verrons tout à l'heure que l'emploi de la chaux ne comportait pas les mêmes limitations. Toutefois la hauteur maxima des bas-reliefs de schiste à un seul

[1] Pour des photographies de clous et de crochets de ce genre recueillis à Sanghao, voir les nos 1137-1138 du *General List.* Mais le plus souvent on ne s'est pas donné la peine de les réunir.

[2] Les treize panneaux forment les figures 139, 145, 175, 194, 197, 210, 212, 242, 243, 245, 247, 252, 254 ; les figures 213, 220, 265, 277 appartenaient à la frise de Loriyân-Tangai.

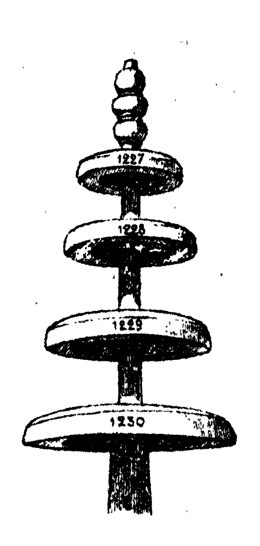




Fig. 70. — Éléments constitutifs d'un stûpa.

Base, dôme et couronnement (d'après une phot. prise à Mardân). Hauteur totale : 0 m. 33.

Parasols (n°s 1118 et 1227-1230 du Musée de Lahore). Hauteur totale : 0 m. 40.

compartiment, telle qu'elle est fixée expérimentalement par les nos 844-846 de Lahore, va jusqu'à 1 m. 10. Là où les sculptures ne faisaient pas corps avec le monument, elles étaient maintenues

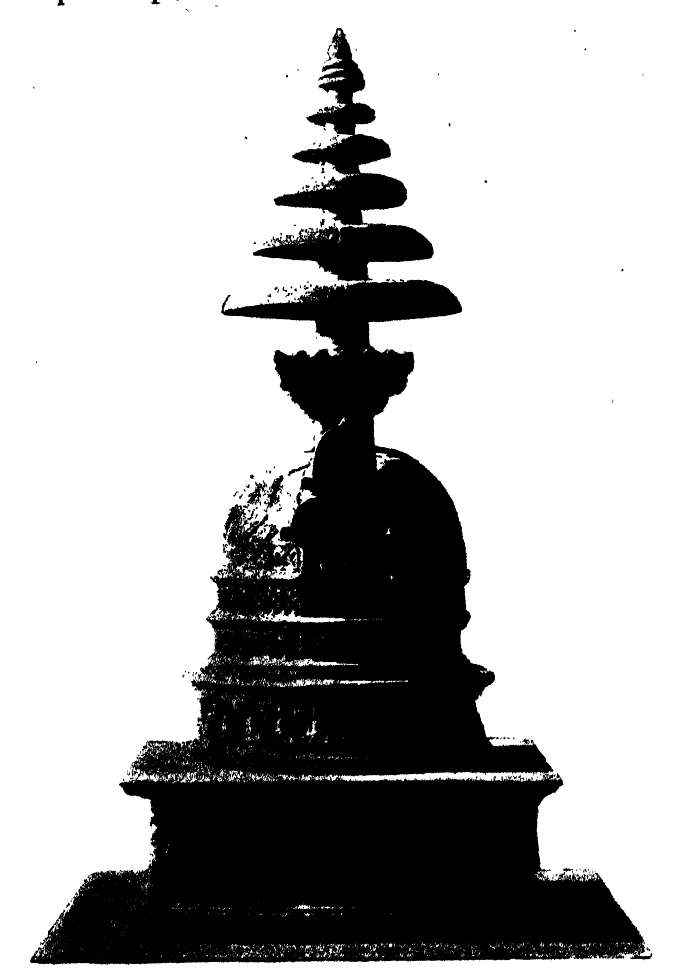


Fig. 71. — *Stûpa* composé de pierres sculptées et assemblées.
Musée de Calcutta. Provenant de Loriyân-Tangai. Hauteur : 1 m. 40.
D'après une photogr. du Musée de Calcutta. Le pinacle est restauré.

contre la muraille par l'adhérence du mortier et, parfois aussi, par de gros clous de fer pour le passage desquels un trou était adroitement pratiqué dans quelque creux d'ombre [1]. Mais ce qu'il

[1] On peut apercevoir de ces trous sur les figures 104-105, 174, 181, 196, etc.

importe avant tout de retenir, c'est que la grande majorité de nos bas-reliefs provient des frises, droites ou courbes, qui revêtaient les bases rondes ou carrées des petits ou des moyens *stûpa* : et telle est, par suite, la provenance de la plupart de ceux qui sont figurés sur les pages qui vont suivre.

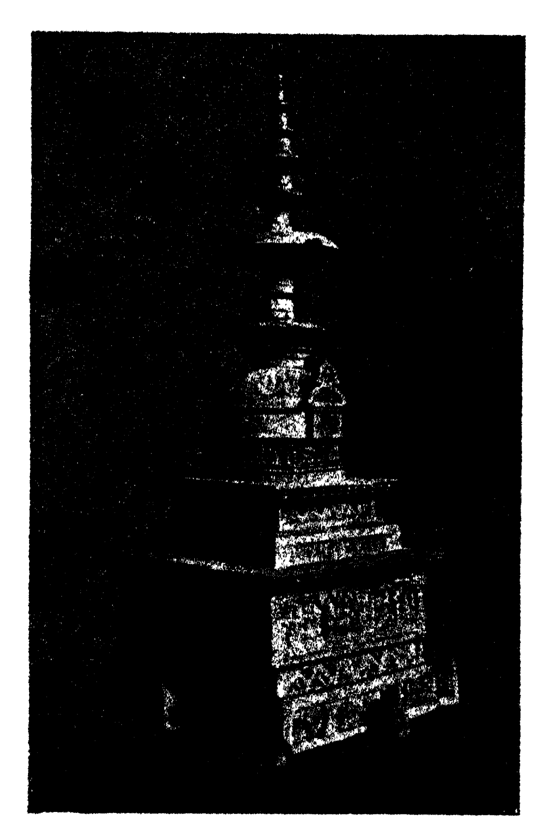


Fig. 72. — Autre stûpa sculpté (cf. fig. 71).
Musée de Calcutta. Provenant de Gandhairi. Hauteur : 1 m. 85.

Ce point capital une fois mis en lumière, nous n'avons guère à nous occuper que de motifs d'ornementation, sinon exceptionnels, du moins beaucoup plus rares, ce qui ne veut pas dire qu'ils soient les moins curieux à noter. C'est ainsi que le soubassement de Gandhairi (fig. 72) comporte une frise d'atlantes flanquée de figurines saillantes, tant humaines qu'animales (cf. fig. 88 et 92).

Nous n'avons pas de doutes, pour notre part, au sujet de ce détail de la restitution, ayant pu en contrôler de nos yeux l'exactitude sur la base fraîchement déblayée d'un petit *stûpa* voisin de Shâhbâz-Gaṛhî. C'est donc à tort, selon nous, que Cunningham a cru pouvoir tenter une restauration où quatre de ces avant-corps d'animaux (dans l'espèce, il s'agit d'éléphants) sont posés dos à dos sur le chapiteau d'un pilier, alors qu'il faut en réalité chercher leur place au ras de terre[1]. Nous hésiterions davantage à assigner le même emplacement à une série de panneaux triangulaires (fig. 119-123, 125) qui, pourtant, ne doivent guère avoir servi à autre chose qu'à parer des coins de soubassements ou d'escaliers. Nous pouvons en revanche nous montrer tout à fait affirmatif sur l'usage de la bizarre console décorative de la figure 89, originaire de Takṣaçilâ et aujourd'hui au British Museum : elle servait très probablement de lampadaire et, autour du dôme de l'ancien *stûpa* de Chakpat (fig. 10-12), les fouilles en ont fait découvrir *in situ* de toutes pareilles, qui depuis ont été transportées à Calcutta. Dans les petits édicules, le dôme lui-même était composé d'une seule pierre intérieurement évidée, extérieurement ornée d'une rosace de pétales[2]; mais le trait le plus notable est qu'on s'était avisé de relever sa nudité en le flanquant de quatre fausses niches formant saillie, comme les lucarnes d'un toit (cf. fig. 70, 71 et 72, ces deux dernières incomplètes). C'est ce motif, où nous avons déjà reconnu la section d'une façade de chapelle (cf. fig. 47-48), que nous convenons d'appeler « pignon de *stûpa* ». Tous les spécimens déjà cités sont faits d'une seule pièce (cf. encore fig. 183, 192); mais il y en avait d'autres qui se montaient en plusieurs morceaux. Tel était le

[1] Il s'agit de l'un des petits *stûpa* marqués au bas du plan de la figure 69 dans *B. E. F. E.-O.*, I, 1901. — L'essai de restauration de Cunningham est figuré *A. S.*, V, pl. XLVIII, ou *A. M. I.*, pl. 75. Notons toutefois que ces figurines d'animaux peuvent aussi s'intercaler entre deux assises du soubassement, comme par exemple les lions de la figure 81.

[2] Nous avons eu l'occasion de raconter l'odyssée d'un de ces petits dômes monolithes, actuellement transformé en vase à fleurs dans un jardin de Lahore (*Front. indo-afgh.*, p. 68).

cas de ceux du grand *stûpa* de Loriyân-Tangai (fig. 3-4) qui, d'après les débris retrouvés, mesuraient presque exactement 3 mètres de hauteur. L'arche du sommet de deux d'entre eux est représentée sur les figures 233 et 271 ; la partie moyenne était subdivisée en trois fragments, et il devait en être de même de la partie inférieure, en suivant les lignes que marquent également sur la figure 225 de grosses guirlandes de feuillage. L'inspection de cette dernière image nous fait comprendre l'origine d'un assez grand nombre de dalles, de forme trapézoïdale ou rectangulaire, partagées en plusieurs compartiments superposés et d'ordinaire bordées de figurines. Celle,

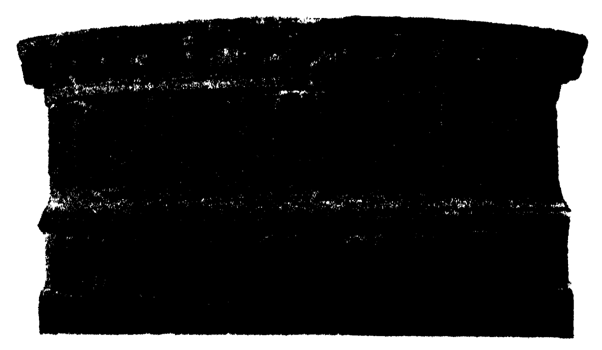


Fig. 73. — Frise de *stûpa* circulaire.
Musée de Lahore. Provenant de Sikri. Diamètre supérieur : 2 m. 25.
Cf. *J.-A.*, sept.-oct. 1903, pl. I.

par exemple, qu'on aperçoit au fond et à gauche de la figure 74 formait évidemment le pied-droit d'un pignon, et il en était de même du n° 1139 de Lahore, qui a 1 m. 18 de haut et six étages de bas-reliefs[1], etc. Mais celle qui se dresse au premier plan avait une destination bien différente : elle se raccordait en effet avec une autre dalle conservée, celle-ci encadrée de petits pilastres à sujets (n° 309), pour former deux des faces d'un pilier carré ou peut-être d'un piédestal de statue. La forme des n°s 1155 (fig. 251) et 2088 (fig. 256) suggère la même attribution : mais, n'étaient les rainures

[1] Voir encore un jambage et deux lobes de pignon de *stûpa* sur *J. I. A. I.*, 1898, pl. 17, n°s 2 et 3.

qui sont ménagées au revers, on aurait aussi bien pu penser que ces hautes dalles revêtaient une façade ou une rampe d'escalier de *stûpa*[1], sinon un pilastre de chapelle.

La décoration du *vihâra*. — Si la plupart des bas-reliefs servaient ainsi à déguiser sous leurs ciselures de pierre la lourdeur massive des *stûpa*, il n'en faudrait pas conclure qu'ils fussent radicalement exclus de la décoration des chapelles. Sans parler des moulures du soubassement ou des corniches, des chapiteaux des colonnes et des autres ornements d'architecture, nous voyons sur le modèle de la figure 75 que, parfois, le dôme des *vihâra* était également orné de frises et flanqué de pignons. Des témoignages certains prouvent que l'intérieur même n'échappait pas à cette contagion décorative qui gagnait, comme nous avons vu, jusqu'aux contre-marches des escaliers[2] : « Sur les murs en pierre qui entourent le *vihâra*, d'habiles sculpteurs ont représenté, dans les plus grands détails, tous les actes du Tathâgata quand il menait la vie d'un Bodhisattva . . . » Ainsi parle Hiuan-tsang à propos d'un temple de Kanauj (*Kanyâkubja*) : au sujet des *vihâra* de Takht-î-Bahai (fig. 45-46), Cunningham ne se montre pas moins catégorique[3] : « Leurs murailles latérales, et aussi probablement les espaces vides sur la muraille du fond, étaient ornés de sculptures en relief représentant diverses scènes mémorables de la vie du Buddha. » La ressemblance des procédés est encore accentuée par le fait que ces panneaux étaient, comme tout à l'heure, maintenus en position par de grands clous de fer. Inversement, il serait inexact de dire que les statues ou les stèles soient spéciales aux chapelles et totalement absentes des *stûpa*. Au rapport de M. A.-E. Caddy, le long de la grande base exhumée par lui à Loriyân-Tangai, régnait une corniche, large

[1] Dans les inscriptions d'Amarâvatî (Burgess, p. 104), une de ces dalles « en hauteur » ou *ûrdhvapaṭṭa* est dite avoir été dressée au pied même (c'est-à-dire contre le soubassement) du *stûpa*.

[2] Cf. plus haut, p. 180, et voir encore fig. 118, 124 et 138.

[3] Hiuan-tsang, *Mém.*, I, p. 264, ou *Rec.*, I, p. 222. — Cunningham, *A. S.*, V, p. 27.

d'environ trois pieds et qui servait, selon ses expressions, d'« iconostase » à une série d'images debout et assises (cf. fig. 3-5 et 76). Qu'on en rapproche tout de suite celles qui, non contentes d'en orner le pourtour, sont enchâssées dans la paroi des *stûpa* d'Ali

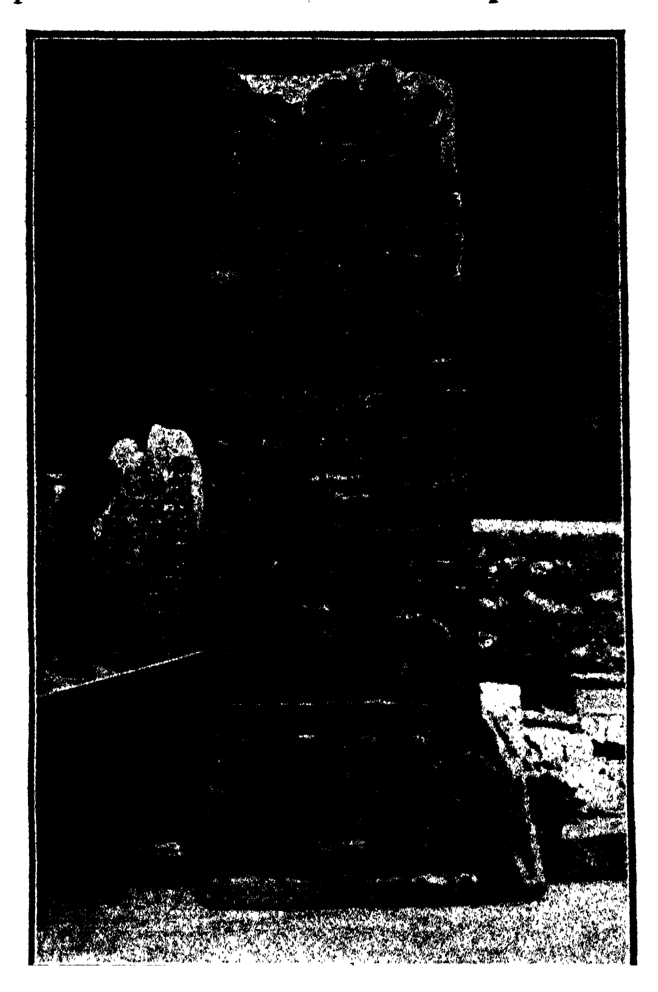


FIG. 74. — BAS RELIEF À COMPARTIMENTS SUPERPOSÉS.
Musée de Lahore, n° 310. Provenant de Karamâr. Hauteur : 0 m. 83.

Masjid, par exemple (fig. 2 et 81), et l'on se rendra encore mieux compte de l'imprudence qu'il y aurait à vouloir établir, en matière aussi complexe, des lois trop absolues.

Mais, ces réserves faites, il n'en reste pas moins que, si l'on peut

dire, la conformation naturelle de ces deux espèces de monuments les prédisposait à nous fournir, les uns, surtout des bas-reliefs, et les autres, surtout des statues. Les temples et chapelles n'ont pas failli à leur véritable destination. Hiuan-tsang ne mentionne tant de *vihâra* que pour l'amour de l'idole qu'ils renferment. D'après Cunningham, «ils doivent avoir contenu des figures du Buddha, debout ou assis, seul ou en compagnie de deux ou plusieurs auditeurs»[1]. Rappelons à ce propos que plusieurs contenaient des niches, sans doute réservées à des divinités assistantes (cf. fig. 39 et 50). A la vérité, ni Bellew, ni Wilcher, ni Cunningham n'ont trouvé d'images en place à Takht-î-Bahai. Mais, à Jamâl-Gaṛhî, ce dernier, en déblayant le dallage de la cour circulaire (fig. 65, n° 1, et fig. 66), découvrit «tant de statues gisant immédiatement en avant des chapelles, qu'il était impossible de ne pas conclure que ces statues se dressaient jadis dans les chapelles situées au-dessus d'elles». A Shahr-î-Bahlol, le même explorateur en aurait trouvé «toute une rangée encore debout, à peu près à égale distance les unes des autres, le long de ce qui avait jadis formé le soubassement d'une ligne de chapelles : elles avaient seulement été déplacées d'un pied ou deux en avant de leur position primitive, sous la poussée de l'écroulement intérieur des murs»[2]. A défaut d'exemple réel et *in situ*, nous pouvons d'ailleurs faire appel à nombre de stèles représentant des Buddhas, assis ou debout, à l'intérieur de sections ou de modèles de *vihâra*. Citons seulement ceux que laissent apercevoir les façades ouvertes des figures 47 et 76. Notez que ces spécimens sont empruntés à des *stûpa* : or, justement, ils démontrent que toute image ainsi placée à ciel ouvert doit être censée abritée par un fronton ou un porche de chapelle (cf. fig. 77-79):

[1] Mentionnons tout de suite au moins une exception à cette règle générale : à Kharkai, le lieutenant S. Grant (*loc. laud.*, cf. p. 18, n. 2) a trouvé deux chapelles qui contenaient l'une un *stûpa* sculpté, haut de six pieds, et l'autre un reliquaire «de béton, en forme de tronc de cône, mesurant 2 m. 15 de diamètre à la base et 0 m. 57 au sommet», exactement comme on voit encore aujourd'hui un *linga* abrité sous les temples çivaïtes du Kaçmîr.

[2] *A. S.*, V, p. 27, 28, 48, etc.

et ainsi jamais exception n'a mieux confirmé la règle. Il faut dire cependant, pour être tout à fait exact, que quelques-unes d'entre elles se contentaient, comme abri, d'un parasol. Autre trait digne de remarque : la plupart des statues, étant destinées aux *vihâra*, étaient faites pour être adossées et avaient d'ordinaire, comme dit le sergent Wilcher, « un dispositif au dos pour les fixer contre la

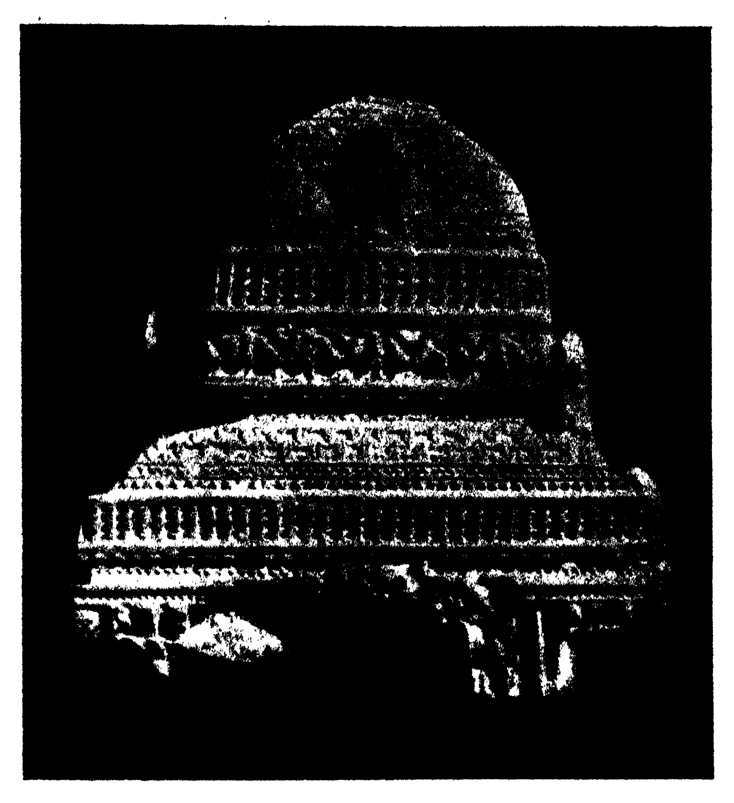


FIG. 75. — MODÈLE DÉCORATIF D'UN DÔME DE *VIHÂRA*.
Musée de Lahore, n° 390. Hauteur : 0 m. 28.

muraille ». Quant à celles qui s'érigeaient sur le pourtour des *stûpa*, leur stabilité était assurée par un long tenon taillé en biseau qui dépassait le piédestal et s'encastrait dans le soubassement, avec ou sans l'intermédiaire d'une fleur de lotus renversée (cf. fig. 76 et fig. 5, à droite). Enfin il convient d'observer que les plus grandes statues de schiste qui nous soient connues au Gandhâra proviennent,

l'une de Shahr-î-Bahlol, l'autre de Loriyân-Tangai : quoique mutilées, elles ne mesurent pas moins de 2 mètres de hauteur.

Usage décoratif de la chaux. — Jusqu'ici, il n'a été question que de sculptures sur pierre : le moment est venu de parler du rôle

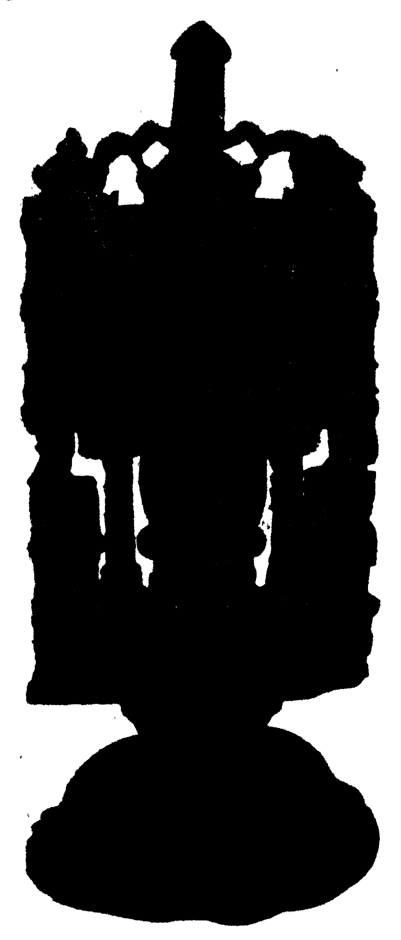


Fig. 76. — Stèle en forme de *vihâra*.
Musée de Calcutta. Provenant de Loriyân-Tangai. Hauteur : 1 mètre.

considérable joué dans la décoration par le mortier de chaux. On ne s'en servait pas seulement, comme il a été dit plus haut (p. 104), pour crépir les murs des *stûpa* et des chapelles : on en faisait encore, et sans doute pour les mêmes raisons — modicité du prix, facilité

de la main-d'œuvre, etc., — le même usage que nos décorateurs font aujourd'hui du stuc ou du plâtre. Bref, au lieu de l'étendre en couche uniforme, on modelait à discrétion dans l'épaisseur de l'enduit quantité d'ornements et de figures en relief. Maints édifices

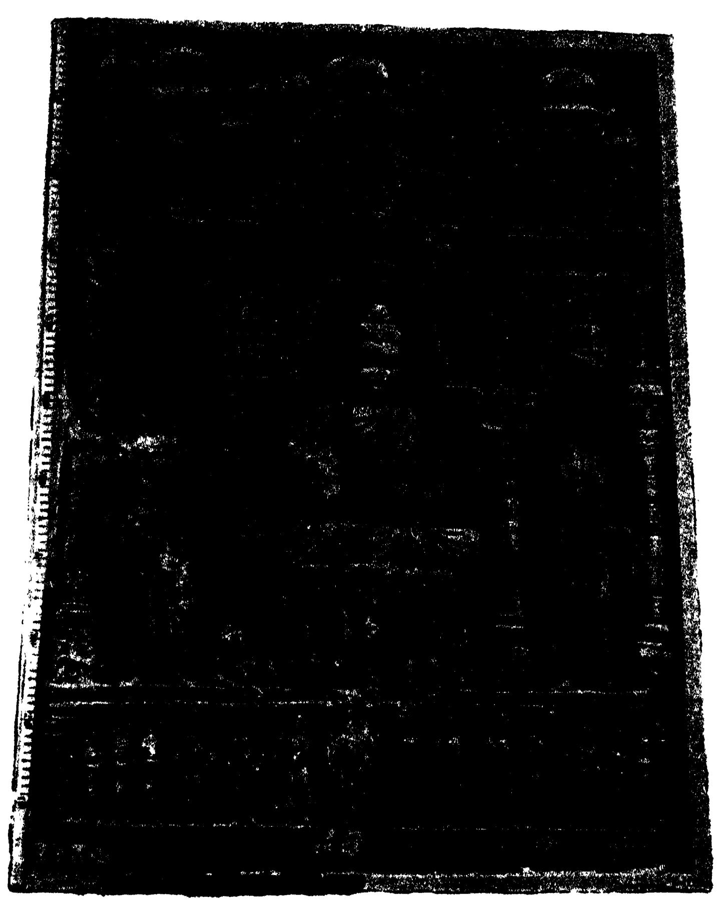


Fig. 77. — Stèle à décor de *vihâra*.
Musée de Lahore, n° 1134. Provenant de Mohamed-Nari. Hauteur : 1 m. 04.

de toute taille se trouvaient ainsi rehaussés d'une décoration à laquelle la pierre ne faisait que prêter une forte armature. Un exemple typique, et de moyenne dimension, de ce mélange de motifs architecturaux et d'images bouddhiques nous est fourni par la

IMPRIMERIE NATIONALE.

figure 81. Il ne faut pas concevoir autrement la façon dont étaient finis, en leur nouveauté, les pilastres des chapiteaux et les moulures des arches des *stûpa* ou des *vihâra*, que nous avons tenté de restaurer (fig. 17-18 et 45-46; cf. fig. 16 et 80). Quant aux statues de chaux, il y en avait de toutes grandeurs, depuis les minimes figurines (aujourd'hui au Louvre) que nous avons pu ramasser dans les déblais d'un des couvents voisins de Shâhbâz-Garhî, et auxquelles adhérait encore une partie du revêtement de la paroi dont elles s'étaient détachées, jusqu'aux gigantesques personnages dont Bellew a retrouvé les fragments dans les ruines de Takht-î-Bahai, et qui, assure-t-il, «étaient bien quatre fois grandeur nature»[1]. Désire-t-on d'autres témoignages? La base ronde de Jamâl-Garhî (fig. 65, n° 1, cf. fig. 66) était divisée par vingt pilastres en autant de sections ornées chacune d'une figure assise, «le tout, nous dit Cunningham, exécuté en un stuc grossier», et il n'en allait pas autrement des faces du soubassement des chapelles. On avait eu, d'après Cole, recours au même procédé économique pour les édifices marqués sur le plan de la figure 62. Le fait que ce système de décoration, attesté encore par Cunningham pour un *vihâra* de Takṣaçilâ et par Masson pour les grands *stûpa* de la vallée de Kâboul, a été retrouvé par M. A. Stein — cette fois, sur armature de bois ou de briques crues — dans les ruines des environs de Khotan, achève de démontrer la faveur dont il a joui d'un bout à l'autre de la région que nos conclusions intéressent[2].

Il est d'autant plus nécessaire d'insister sur l'importance et la diffusion de cet emploi du mortier de chaux, qu'il est à peine représenté dans les musées. La rareté des échantillons s'explique aisé-

[1] *Loc. laud.*, p. 131-132 : Bellew a bien vu que ces statues étaient faites de «chaux grossière et de sable, c'est-à-dire en mortier et non en «plâtre» ou en «stuc». Wilcher, après lui, a encore trouvé de ces fragments dans la partie qu'il avait surnommée «la cour des colosses» (cf. plus haut, p. 175).

[2] Cunningham, *A. S.*, V, p. 47, 69 et 70; Masson, *Ar. ant.*, p. 56; M.-A. Stein, *Sand-buried Ruins of Khotan*, surtout chap. XVIII et XXX.

ment par la nature friable de leur matière; ce qui, au premier abord, se comprend moins bien, c'est que l'on n'ait guère conservé, ou peu s'en faut, que des têtes de statues [1]. Il ne suffirait pas, en effet, de dire que ces débris ont excité plus que tout autre l'intérêt et la convoitise des collectionneurs. Pour ce qui est des motifs d'ornementation, nous avons pu constater à Shâhbâz-Gaṛhî qu'à

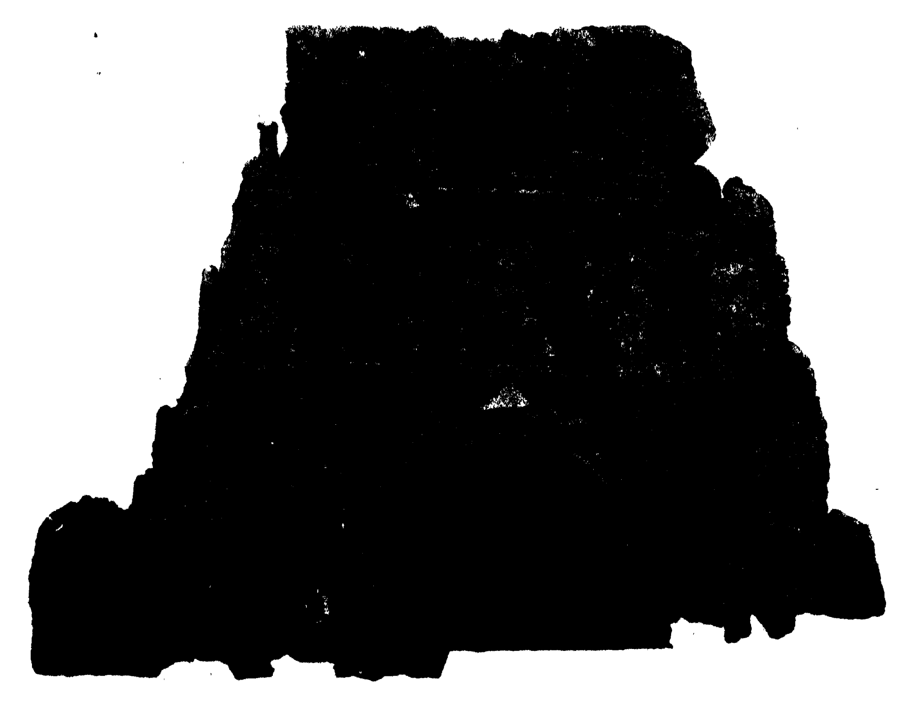


Fig. 78. — *Vihâra* décoratifs.

Musée de Lahore, n° 1137. Provenant de Mohamed-Nari. Hauteur : 0 m. 80.

vouloir les détacher, on n'aurait réussi qu'à les détruire; mais, par ailleurs, à l'exception de quatre ou cinq figurines ou bustes de figurines, les déblais ne nous ont fourni que des têtes dont le corps avait totalement disparu. De son côté, Masson remarque à propos de ses «idoles» de Hidda [2] qu'elles consistaient «en une tête

[1] Voir par ex. *J. I. A. I.*, 1898, pl. 27 (quinze têtes, dites par erreur «en terre cuite», du British Museum), et *Monuments et mémoires*, t. VII, 1900, pl. VI (six têtes du Musée du Louvre).

[2] *Ar. ant.*, p. 113.

fortement moulée, fixée sur un corps de terre, d'où il résulte que les têtes seules peuvent être emportées ». Là même où la statue était entièrement composée de chaux, nous inclinerions à penser que, d'une manière générale, les parties plus fines et délicates à traiter, comme la face, étaient préparées à part et d'avance pour être engagées, leur tour venu, dans le revêtement des murs. C'est un fait bien connu des gens du métier, que le mortier frais appliqué sur du mortier déjà sec ne fait jamais corps avec ce dernier : or nombre de ces têtes étaient évidées par derrière, et l'on distingue nettement, dans le creux ménagé à cet effet, la truellée qui a servi à les fixer après coup contre la paroi. On conçoit que les parties ainsi rapportées aient été les premières à se détacher de l'ensemble, en même temps que leur résistance supérieure aux divers agents de destruction (pour beaucoup l'incendie, pour toutes l'écroulement des murailles et les infiltrations des pluies) donne à penser que leur préparation était l'objet de soins particuliers. Quant au procédé même de leur exécution, il n'est pas toujours facile de le définir d'une façon entièrement sûre. Masson semble croire que celles de Hidda étaient moulées (*cast*), et le fait est bien possible. Dans les cas que nous avons pu examiner, il est au contraire très douteux qu'on ait eu recours au moulage. Telle est l'extraordinaire variété des expressions, sinon des dimensions, qu'on pourrait presque l'affirmer au premier coup d'œil. De l'avis des praticiens, il faudrait d'ailleurs pour telle de ces petites têtes un nombre de moules et, par suite, une somme de temps et de travail hors de proportion avec son importance. Enfin les arêtes sont, en général, trop vives pour n'avoir pas été exécutées directement. Il est donc très vraisemblable qu'on modelait ces figures à l'ébauchoir dans du mortier frais, sauf peut-être à les reprendre ensuite au ciseau, une fois séchées. Sur les monuments où les mêmes figures alternent avec les mêmes cadres, comme par exemple à Ali-Masjid (fig. 81), il semble qu'il subsiste un élément de variété jusque dans leur monotonie. De même que les artistes de notre Renais-

sance sculptaient par dizaines, sur tel plafond de Chambord, des salamandres pareilles mais non point identiques, ainsi les décorateurs de ces *stûpa* bouddhiques parvenaient à modeler des rangées



Fig. 79. — Dalle décorée.
Musée de Lahore, n° 1335. Hauteur : 1 m. 17.

de Buddha à la fois tous semblables et tous différents; apparemment leur secret est qu'ils travaillaient, les uns et les autres, à main levée.

Il est enfin un moyen décoratif, en rapport étroit avec l'emploi

de la chaux, dont l'importance passée ne peut plus qu'être devinée, mais qui ne saurait être passé sous silence, au moins dans cet exposé théorique : nous voulons parler de la peinture. Il n'est pas douteux que les reliefs en mortier n'aient dû être fort souvent revêtus de couleurs variées et les surfaces planes couvertes de fresques. Il n'y aurait de réserves à faire que pour les *stûpa* dont on compare fréquemment la blancheur à celle des nuages d'automne[1]; mais, à en croire les allusions des textes sacrés et les assertions de Hiuan-tsang, la peinture régnait en maîtresse sur les murailles et jusque sur les parois intérieures des *saṅghârâma;* les découvertes faites sous les couches protectrices du sable désertique, au nord comme au sud du Taklamakan, en pays quasi-barbare, nous édifient sur ce dont pouvaient être capables les peintres de l'Inde du Nord[2]. Toutefois nous ne possédons aucun vestige de leur art, et, dans l'état actuel des recherches, nous sommes réduit à mentionner seulement que, selon toute vraisemblance, il ne fut pas moins florissant au Gandhâra que la plastique. Pour le moment, les fouilles nous ont seulement fourni la preuve matérielle que les sculptures de chaux étaient fréquemment dorées, car la couche de rouge qu'on peut relever sur nombre de débris paraît n'être qu'une préparation à la dorure. C'est ainsi que, d'après Masson, certaines idoles de Hidda étaient passées au minium ou, plus rarement, avaient gardé leur pellicule dorée. A Takṣaçilâ, Cunningham signale la découverte simultanée « de fragments de statues de plâtre et de feuilles d'or ». A Jamâl-Gaṛhî, il ne constate sur l'enduit de la cour n° 1 que des traces rougeâtres, mais Crompton a exhumé de la cour n° 2 des chapiteaux et des personnages de pierre auxquels l'or continuait à adhérer. Il ne faudrait pas croire, en effet, que cette pratique ne s'étendît qu'aux seuls reliefs de chaux. Il n'y

[1] *Divyâvadâna*, p. 381; cf. l'inscription de Zeïda, d'après M.-A. Boyer, *J. A.* mai-juin 1904, p. 472.

[2] Sur les images polychromes et les fresques découvertes par MM. Klementz, Sven Hedin, Stein, Grünwedel, voir les références p. 4, n. 1 et 2. — Cf. Hiuan-tsang, *Mém.*, I, p. 67, ou *Rec.*, I, p. 74; *Cullavagga*, VI, 3, 2; *Divyâvadâna*, p. 300, etc.

a pas longtemps qu'un « Buddha d'or » fut découvert au Swât : « Il tomba, nous dit le colonel Deane, entre les mains d'un joaillier, qui s'aperçut, comme je le soupçonnais, que c'était une pierre recouverte d'un mince doublé d'or ». Tout ceci nous fait mieux comprendre certaines descriptions des pèlerins chinois, par exemple quand Song Yun nous déclare que, dans un temple du Swât, il a vu

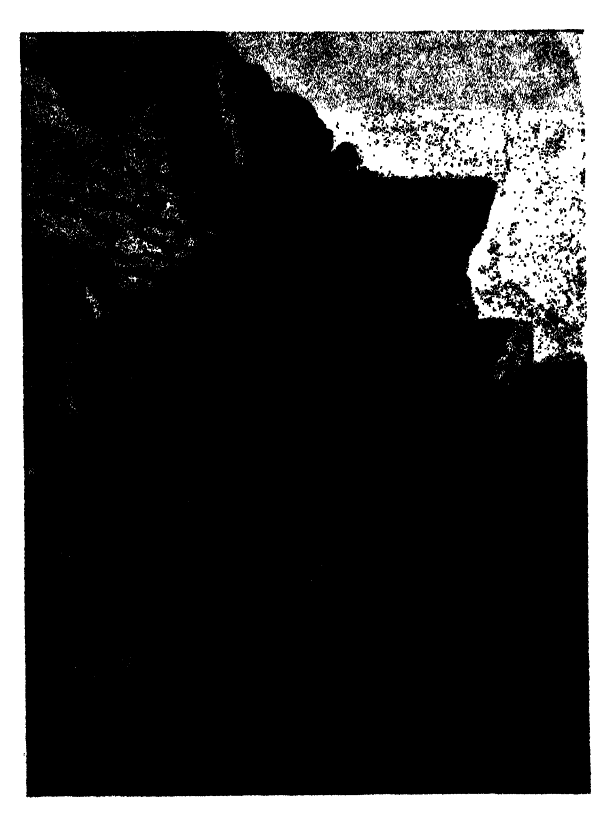


Fig. 80. — Décoration murale d'un *vihâra*.
Ruines de Takht-i-Bahai. Hauteur des arches trifoliées : o m. 75.

« soixante statues d'or » et que, dans un autre, tout voisin de Shâhbâz-Garhî, « les images étaient de pierre, d'une extrême beauté, fort nombreuses et entièrement couvertes de feuilles d'or ». Fa-hien fait déjà la même remarque à propos d'un *saṅghârâma* de Khotan, et M. A. Stein ne craint pas d'assigner cette pieuse origine aux nombreux débris d'or battu que continue à recéler le sol sur

l'emplacement ancien de cette ville[1]. Il peut être curieux de noter que la coutume se soit conservée, dans l'Inde et en Indo-Chine, de recouvrir ainsi les idoles de feuilles d'or en manière d'ex-voto. Quoi qu'en puisse penser notre goût moderne, elle est fort ancienne; et, bien qu'il n'en doive plus être question ici, il faut tenir le plus grand compte de tout ce luxe de dorure et de polychromie, si l'on veut imaginer l'aspect de ces édifices bouddhiques au temps de leur splendeur.

Nous n'avions encore rencontré dans l'étude que nous venons de leur consacrer rien qui n'eût son origine ou ne trouvât son explication dans les us et coutumes indigènes; déjà ce simple coup d'œil jeté sur leur décoration nous en fait pressentir la provenance étrangère, et la suite ne fera que confirmer cette impression, qui est le plus clair résultat de ces trois premiers chapitres. Elle peut se résumer d'un mot : tandis que l'architecture des édifices nous a semblé foncièrement indienne, leur décoration va nous apparaître de plus en plus comme étant de facture, sinon d'inspiration, iranienne et grecque. Cette diversité d'origines s'explique aisément par les exigences pratiques si différentes de ces deux ordres de manifestations artistiques. Pour un bas-relief ou une statue, il suffit, après tout, d'un bloc de pierre et d'un homme armé d'un marteau et d'un ciseau. C'est une tout autre affaire quand il s'agit d'une bâtisse, et le nombre des praticiens et des engins qu'il s'agit de mettre en mouvement suffirait seul à expliquer le fait bien connu que l'architecture est le plus routinier ou, si l'on préfère, le plus difficile à influencer des arts. Si nous réduisons la question à ses termes les plus vivants et les plus simples, les donateurs des fondations religieuses du Gandhâra ont dû, comme il était naturel

[1] Cf. M. A. Stein, *Sand-buried Ruins of Khotan*, p. 260; Fa-hien, p. 20; Song Yun, p. 410, 419 et cf. 415; H. Deane, *J. R. A. S.*, 1896, p. 660; Cunningham, *A. S.*, V, p. 47, 49, 69, 70; Masson, *Ar. ant.*, p. 113. — Anderson, *Catalogue*, I, p. 220, au sujet du n° *G. 34* de Calcutta, en partie représenté sur la fig. 257 : « This beautiful sculpture retains evidences of having been gilt with gold », etc.

de s'y attendre, employer les maçons du pays pour la construction de leurs monuments; mais apparemment ils ont fait appel pour



FIG. 81. — DÉCORATION EN MORTIER DE CHAUX D'UN *STÛPA*.
Détail d'un des stûpa *d'Ali-Masjid* (*cf. fig.* 2).
D'après une photogr. de J.-D. BEGLAR, au Musée de Calcutta.

les décors à des artistes venus d'Occident ou, tout au moins, formés à l'école de la tradition occidentale.

DEUXIÈME PARTIE.

LES BAS-RELIEFS.

CHAPITRE IV.

LES MOTIFS DÉCORATIFS.

Nous tiendrons désormais la provenance des sculptures du Gandhâra pour théoriquement connue, en ce sens que le rapprochement des observations faites sur les lieux ou au cours des fouilles avec les spécimens les plus complets qu'un heureux hasard nous ait conservés permet de remettre en place, par la pensée, la plupart des *disjecta membra* actuellement rassemblés dans les collections publiques ou privées. La lyre d'Amphion étant perdue, là doit se borner tout essai de reconstitution. Est-ce à dire qu'il faille renoncer à débrouiller davantage la masse confuse de nos documents? L'examen critique auquel nous avons déjà eu l'occasion de les soumettre dans l'introduction (p. 32 et suiv.) nous trace assez clairement la méthode qu'il nous reste à suivre. S'il est impossible de les répartir par localités et prématuré d'en tenter une distribution chronologique, force est de nous résigner au seul mode de classement qui soit encore possible là où le cadre historique ou topographique fait définitivement ou provisoirement défaut : nous voulons parler de l'inventaire des motifs, des sujets et des types. Nous ne saurions donc garder, et nous nous ferions scrupule d'entretenir aucune illusion sur la tâche aussi modeste que laborieuse qui nous attend. Elle revient, en somme, à dresser une sorte de catalogue raisonné du butin considérable qui est le résultat et fut le prétexte des fouilles, exactement comme s'il provenait d'un seul lieu et était entassé en un seul musée. Cette première et imparfaite ébauche aura, du moins, l'avantage de nous faire connaître les

diverses manifestations d'un art dont le répertoire est nettement limité, et, après tout, l'on ne saurait mieux commencer l'étude d'une école artistique que par une revue générale de ses œuvres.

Nous considérerons donc pour l'instant, et pour les besoins de la cause, toutes les sculptures gréco-bouddhiques connues comme empruntées aux bases ou aux dômes des *stûpa* et aux parois ou aux intérieurs des chapelles dont un *saṅghârâma* unique aurait couvert le Gandhâra tout entier. Dans la classification de ces trois à quatre mille spécimens, nous n'aurons recours qu'à des différences d'espèce. Nous reprendrons tout d'abord la distinction, qui nous a déjà été suggérée par les deux principaux genres d'édifices, entre les statues et figures détachées en ronde-bosse, dont nous renvoyons l'examen à une autre partie, et les panneaux qu'il est d'usage, si profondément ciselés qu'ils soient, d'appeler des « bas-reliefs ». De ces derniers nous ferons à leur tour deux parts, d'ailleurs fort inégales, selon qu'ils reproduisent des motifs d'ornementation ou qu'ils mettent en scène des légendes. A proprement parler, il est bien évident que les uns et les autres étaient décoratifs au même titre et traités comme tels selon des proportions réglées par des considérations esthétiques, indépendamment de l'importance morale des sujets. D'autre part, rien ne prouve que nombre des prétendus ornements n'aient pas eu pour les initiés un sens traditionnel ou même une intention pieuse. Mais, si indécise que puisse parfois devenir la frontière entre ces deux groupes de bas-reliefs, on n'en est pas moins fondé à distinguer, d'une part, les scènes édifiantes tirées de la légende du Buddha (cf. chap. v-viii) et, d'autre part, les motifs purement décoratifs et profanes qui n'avaient pour but que le plaisir des yeux, et qui feront l'objet du présent chapitre.

On pourrait être tenté de renforcer encore ce contraste en déclarant que, d'une façon générale, les compositions légendaires les plus classiques de style restent indiennes d'inspiration, tandis que les motifs décoratifs seraient, dans l'Inde, de véritables articles d'im-

portation, aussi bien pour le fond que pour la forme. Malheureusement la complexité des faits se prête mal à ces divisions tranchées dont notre esprit s'accommoderait, au contraire, fort bien. Si, dans

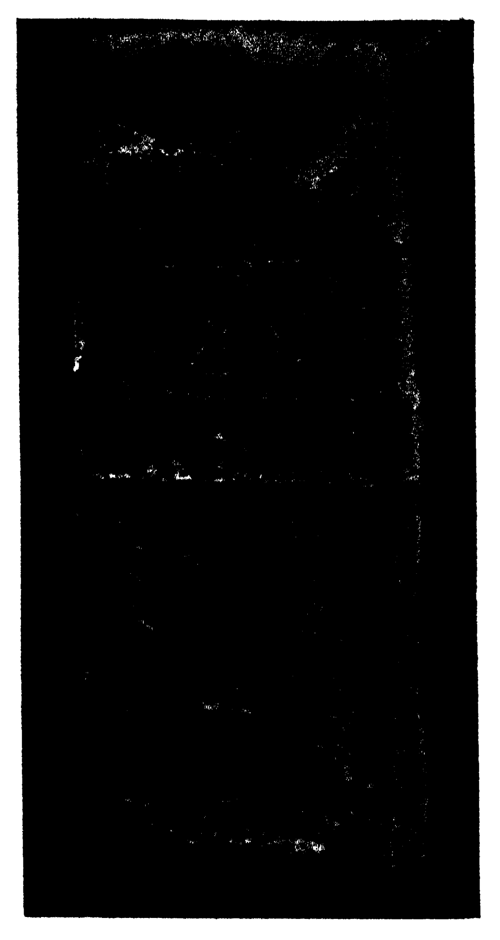


Fig. 82. — Motifs indianisés (char du Soleil, sphinx et atlantes).
Pilier de la balustrade du temple de Mahâbodhi.
Aujourd'hui dans la cour intérieure du couvent brahmanique de Bodh-Gayâ.

la décoration des édifices du Gandhâra, il entre des éléments qui n'avaient eu cours jusqu'alors que dans les ateliers méditerranéens, il en est d'autres dont les imagiers (*rûpakâraka*[1]) du bassin du

[1] Cf. l'inscription n° 42 de Barhut (Cunningham, p. 141) et le *rûpadakṣa* de l'inscription de Râmgarh Hill (A.-M. Boyer, *J. A.*, mai-juin 1904, p. 486).

Gange connaissaient déjà l'usage. A la vérité, le départ est souvent difficile à faire entre eux, attendu que, parmi les ornements les plus anciennement employés, plusieurs avaient eux-mêmes une origine occidentale. Pourtant nous sommes assuré de ne pas trop nous tromper en prenant pour criterium sur ce point les plus vieux monuments conservés de la péninsule. Les balustrades de Bodh-Gayâ et de Barhut, les portes de Sânchi, les façades des temples souterrains de l'Orissa ou du Konkan, tels seront pour nous les représentants de ce que nous convenons d'appeler l'« ancienne école indienne ». Toutes les fois que nous verrons reparaître au Gandhâra des détails d'ornementation précédemment mis en œuvre par elle, nous devrons réserver la question de leur origine : cette question n'en sera ensuite que mieux posée, pour eux comme pour ceux qui étaient vraiment des nouveautés encore inédites en Orient. Bref, parmi les sculptures gréco-bouddhiques, nous étudierons tout d'abord les bas-reliefs, parmi les bas-reliefs les motifs décoratifs, et, parmi les motifs décoratifs, ceux qui étaient indigènes ou avaient été déjà naturalisés dans le pays.

§ I. Les éléments indiens ou indianisés.

Si nous jetons les yeux sur tel pilier bien connu de la balustrade de Bodh-Gayâ (fig. 82), nous nous apercevons en effet que plus d'un ornement d'origine iranienne ou même grecque avait été adopté par la vieille école de sculpture de l'Inde centrale avant l'avènement de celle du Gandhâra. Fait plus curieux et plus important encore à constater, quand ces mêmes motifs reparaissent dans l'Inde du Nord, c'est parfois sous leur forme indianisée et non purement occidentale. Tel est, par exemple, le cas pour les images du Soleil. Sans doute, à Bodh-Gayâ, — et, pouvons-nous ajouter, sur tel fronton moins connu d'une des grottes d'Udayagiri (Orissa), — son char est d'origine grecque : son parasol, son turban et les deux femmes, armées d'arcs ou de chasse-mouches, qui l'accompagnent,

sont en revanche des accessoires bien indiens. Mais le point qu'il est intéressant de mettre en lumière, c'est que nous retrouvons au Gandhâra, soit sculptées sur des chapiteaux de colonnes[1], soit sous forme de statuettes (fig. 83), des représentations tout à fait analogues d'un Sûrya monté sur un quadrige ou d'un Phoibos travesti



FIG. 83. — CHAR DU SOLEIL.
Musée de Calcutta, n° G. 58. Hauteur : 0 m. 20.

à l'orientale et flanqué de femmes, si bien que nous sommes ici beaucoup moins touchés des souvenirs helléniques que ces figures ont gardés, que de la transformation indienne qu'elles ont subie. Ce n'est pas tout : sur la zone médiane de ce même pilier de Mahâbodhi, on aperçoit encore une frise d'atlantes; du même coup, il

[1] Ces chapiteaux proviennent soit de Mâla-Tangai (phot. Cole, nos 1076 et 1077 du *General List*), soit de Loriyân-Tangai (phot. Caddy, *ibid.*, n° 1068).

devient impossible de faire honneur à l'art gréco-bouddhique de l'introduction de ce motif dans l'Inde. Il ne s'agit pas, en effet, des nains difformes et debout que nous montrent ordinairement dans ce rôle les sculptures de Barhut ou de Sânchi[1]. Ils sont de facture élégante et accroupis avec l'un des genoux relevés, dans la pose qui leur est restée habituelle au Gandhâra (fig. 84). Il est vrai qu'ils n'ont point d'ailes : mais il s'en faut que leurs plus classiques congénères aient tous emprunté cet appendice aux Victoires ou aux génies de notre antiquité (cf. fig. 85 et 87). De leur côté, ces derniers modèles d'atlantes ont parfois aussi l'un des bras ou même les deux bras levés. Citons, par exemple, ceux qui décorent les bases des colonnes sur la figure 77 et tel spécimen du Kaçmîr, de date sans doute postérieure (fig. 86). Assurément leurs types sont d'un caractère si hellénisant, que nous devrons les porter à l'actif de l'école du Nord-Ouest (cf. p. 254); mais la preuve est faite que leur usage décoratif est plus ancien dans l'intérieur de la péninsule qu'on n'aurait pu croire[2]. Relèverons-nous un dernier détail? Sur les chapiteaux des pilastres qui encadrent à Bodh-Gayâ le motif du Soleil, deux êtres fantastiques, sortes de sphinx à corps de lion et à buste d'homme se penchent, les mains jointes (fig. 82). Quand nous les retrouvons avec la même combinaison de formes humaines et animales et le même geste dévot, au haut de la figure 47, de chaque côté du vase à aumônes du Buddha[3], comment décider d'avance s'ils sont tout frais débarqués d'Occident ou, au contraire, s'ils ne sont pas de retour d'un premier voyage dans l'Inde?

[1] Cf. *A. M. I.*, pl. 16-17 et pl. 47-49.

[2] Nous pouvons ajouter qu'il y est resté durable et signaler, par exemple, sur l'un des temples de Chittor, une frise d'atlantes accroupis et à quatre bras, dont deux posés sur les genoux et deux levés en l'air : le motif est carré et mesure 0 m. 20 de côté.

[3] Les mêmes monstres se rencontrent encore tenant une pendeloque au bout d'un collier, sur l'une des statues de la planche 82 des *A. M. I.* (Comparez la figure 90 et la planche, au commencement de ce volume). Voyez-les ici même, avec des ailes en plus, aux deux coins de l'abaque du chapiteau de la figure 112.



Fig. 84.



Fig. 85.

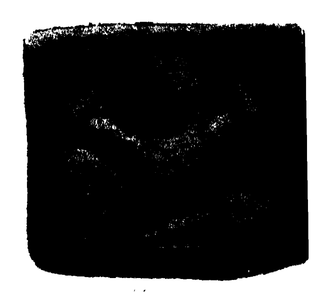


Fig. 86.

Fig. 84-87. — Figures d'atlantes.

Fig. 84. Musée du Louvre, n° 61. Provenant de Shâhbâz-Garhî. Hauteur : o m. 14.
Fig. 85. Provenant du monastère supérieur de Nathou. D'après Cole, G. B. S. Y., *pl. 11.*
Fig. 86. D'après une photogr. prise à Vicar-Nâg, au nord de Çrînagar. Hauteur : o m. 28.
Fig. 87. Musée de Calcutta, n° G. 81 c. *Hauteur : o m. 185.*

IMPRIMERIE NATIONALE

On comprend dès lors ce que nous entendons par motifs «indianisés», et pourquoi nous les rangeons dans la même catégorie que ceux de provenance indienne. Ce qui nous importe en eux, ce n'est pas la remarque, déjà banale, qu'ils dénoncent des traces d'inspiration classique jusque sur les plus anciens monuments lithiques de l'Inde : c'est le fait, auquel on n'a pas pris assez garde, qu'ils tendraient à renforcer, bien plutôt qu'à diminuer, la part des influences locales dans le répertoire décoratif du Gandhâra. Nous sommes obligés, en effet, d'accepter en bloc les œuvres de la vieille école indienne : et ainsi tout élément, pour étranger qu'il soit, qui aura déjà été assimilé par elle devra être considéré par nous comme lui étant acquis. C'est à ce prix seulement que nous établirons avec exactitude le bilan des nouveautés qu'apportait incontestablement l'école gréco-bouddhique. Notre premier soin pour y parvenir sera donc de déterminer contradictoirement tout ce qu'en fait d'ornements géométriques, floraux ou animés, elle aurait pu emprunter au fonds indigène : ce n'est qu'une fois ce travail de discrimination terminé qu'il sera utile de se demander — dût la question se résoudre par la négative — si elle les a effectivement empruntés.

Les motifs animés. — Des trois sujets réunis sur la figure 88, par exemple, il en est au moins deux qui se réclament aussitôt d'une origine classique : reste à savoir si cette parenté est, pour ainsi dire, du premier ou du second degré. Or, plus l'on examine de près cette Victoire aptère (fig. 88 *a*), et plus l'on hésite, en dépit de la palme qu'elle tient dans sa main gauche, à désigner d'un tel nom une figurine aussi disgracieusement déformée par le tenon qui servait à l'encastrer dans le soubassement d'un *stûpa*. Quant au centaure, il est impossible d'attribuer son acclimatation dans l'Inde à l'école du Gandhâra. Assurément nous ne considérons pas comme de véritables adaptations de ce type les personnages humains à tête de cheval qu'on rencontre, par exemple, sur les

balustrades de Bodh-Gayâ[1] ou du petit *stûpa* de Sânchi. Mais, sur cette dernière, nous avons photographié deux exemples caractéristiques et traités absolument à la vieille manière indienne. L'un des médaillons représente un centaure et l'autre une centauresse, portant respectivement en croupe, le premier une femme et la

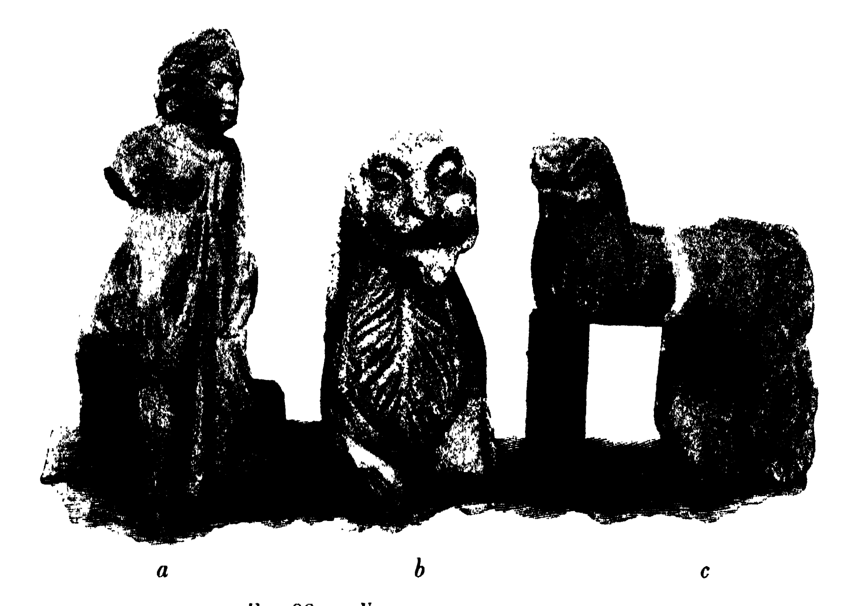


FIG. 88. — VICTOIRE, LION ET CENTAURE.

a. *Musée de Lahore, n° 2145. Provenant de Sikri. Hauteur : o m. 26.*
b. *Musée de Lahore, n° 2286. Provenant de Sikri. Hauteur : o m. 19.*
c. *Musée de Lahore, n° 1202. Provenance inconnue. Hauteur : o m. 19.*

Figures flanquant des bases de *stûpa* (cf. fig. 72 et 92).

seconde un homme; une autre centauresse ainsi chevauchée, originaire de Mathurâ, s'est remisée à la bibliothèque publique d'Allahabâd. Le trait le plus nouveau, sur le modèle de la figure 88 *c*, consiste dans l'espèce de plume ou de feuille qui dissimule la jonction du corps de cheval et du torse d'homme. Bühler a déjà signalé l'existence de cet appendice, d'ailleurs fort exagéré, sur des centaures

[1] RÂJ. MITRA, *Buddha-Gayâ*, pl. XXIV, 2 ; le même auteur donne (pl. XLV, 12), un dessin de centaure, mais ces dessins sont sujets à caution ; cf. ANDERSON, *Catalogue*, I, p. 129, où la question est traitée avec l'exactitude d'un naturaliste.

de Mathurâ publiés par lui[1], et il le croit totalement étranger à l'art classique : c'est là un point sur lequel nous aurons à revenir (cf. p. 252). Notons-le tout de suite, à unique ou à triple exemplaire, sur des personnages à forme humaine ayant la même origine (fig. 94 *a*) ou provenant de Barhut[2]. Parfois même — notamment sur ce dernier monument, — les jambes disparaissent pour laisser le buste seulement garni d'une rangée de feuilles; or ces bizarres créatures se montrent sur une stèle du Gandhâra où elles sont fort occupées à soutenir un parasol au-dessus de la tête du Maître (fig. 79). Nous en rapprocherons celle de la figure 89, chez qui le bas du corps se perd sous une sorte de toison et qui, de plus, est pourvue d'ailes stylisées à la mode assyrienne. C'est ce que nous connaissons, dans l'art gréco-bouddhique, de plus analogue aux *suparṇa* ou oiseaux à torse humain de la vieille école[3]. On peut même s'étonner à bon droit de n'avoir pas encore rencontré, dans les fouilles du district de Pêshawar, la harpie classique avec sa tête et ses mamelles humaines, alors qu'elle décore non seulement les angles de fronton et les chapiteaux des temples de Kaçmîr (cf. fig. 108), mais jusqu'au soubassement de ceux de Java[4].

Après les êtres imaginaires dans la composition desquels entre quelque portion d'humanité et que l'Inde semble avoir connus sous le terme générique de *kiṃnara*[5], nous placerons les animaux

[1] *Epigr. Ind.*, II, n° XXIV, pl. II *b*, ou V. Smith, *Mathurâ*, pl. XV.

[2] Cunningham, *Barhut*, pl. XXI, au milieu, sous les pieds de la *devatâ*, et pl. XXVII, 12.

[3] Sur les *suparṇa*, cf. *Iconogr. bouddhique*, fig. 3 et p. 50, n. 2.

[4] Pour ces harpies dans des angles de fronton, cf. Cunningham, *J. A. S. B.*, 1848, II, pl. XVIII, et relevons encore, peinte sur la paroi d'une niche de Bâmiyân, «a very curious figure of a human-headed bird» (*J. R. A.S.*, 1886, p. 350). — Pour Java, cf. J. Groneman, *Tjanḍi Parambanan*, notamment pl. VII *a*. — Cf. Râj. Mitra, *Buddha-Gayâ*, pl. XXXVI, 1, et XXXVIII, 2.

[5] Ce mot désigne, sur une inscription de Barhut (pl. XXVII, 12), des êtres à buste humain terminé en feuilles; d'après une inscription moderne de la tour de la Victoire à Chittor, il désignerait, comme au Siam, des *suparṇa*; dans la littérature classique, il s'appliquerait aux personnages humains à tête de cheval, etc. Ces spécialisations différentes donneraient à croire qu'il n'avait, à l'origine, qu'un sens très général de «monstre humain».

fantastiques communs à l'ancienne et à la nouvelle école. Ils sont, semble-t-il, peu nombreux. Le *makara*, ce motif favori de la première, directement inspiré du crocodile indigène (cf. fig. 94 *a*), est complètement remplacé dans la seconde par d'autres variétés



FIG. 89. — PERSONNAGE AILÉ (*SUPARṆA*).
British Museum. Provenant de Takṣaçilâ. Hauteur : 0 m. 40.
Torchère ornementale de *stûpa* (cf. fig. 10 et 12).

plus classiques de monstres marins. Tout au plus pourrait-on relever le caractère local que le taureau de mer de la figure 119 doit à sa bosse, ou lui chercher des pendants parmi les lions et les éléphants aquatiques de Bodh-Gayâ[1]. Le griffon ou *sîmurgh* persan (z. *saena-*

[1] RÂJ. MITRA, *Buddha-Gayâ*, pl. XLVI. — Cf. V. SMITH, *Mathurâ*, pl. LXXIII, 1, etc.

meregha, skt. *çyena-mṛiga* ou aigle quadrupède) est plus fréquent à Sânchi[1] qu'au Gandhâra, où nous ne l'apercevons guère que transformé en boucle d'oreille (voir la planche servant de frontispice). Les lions ailés ne s'y montrent également que par couples, au bout de ces gros colliers flexibles qui font partie de la parure de certaines statues : encore leur échine s'allonge-t-elle à la façon de celle des dragons tandis que leur gueule porte un étui à amulettes (fig. 90). Là même où de véritables dragons déroulent leurs replis sur la bordure d'une frise (cf. fig. 277), nous verrions volontiers dans la disposition des deux du milieu, un ressouvenir de ce motif d'orfèvrerie[2]. Mais ce curieux spécimen est intéressant par plus d'un côté. D'une part, ces quatre pattes crochues, cette tête cornue, ce dos épineux rappellent étrangement le dragon chinois, qui d'ailleurs semble, lui aussi, avoir été emprunté à l'Assyrie[3]; mieux encore, dans ces deux monstres affrontés et tenant dans leurs mâchoires, en guise de médaillon, une gemme, nous trouverions, à notre avis, l'origine probable de l'éternel sujet de l'art chinois ou sino-annamite : nous voulons parler des deux dragons qui sont toujours censés se disputer une perle aussi bien sur l'arête du toit des pagodes que sur la panse des potiches ou les broderies des vêtements. D'autre part, les Amours qui les montent — et dont on peut rapprocher ceux de la figure 91, à califourchon sur des lions — évoquent aussi bien les *erotopægnia* alexandrins que les scènes où la vieille école indienne fait chevaucher ou lutiner par de jeunes garçons toutes sortes d'animaux chimériques ou réels, sauvages ou domestiques[4].

(1) Cf. *A. M. I.*, pl. 48, 53, etc. (Sânchi): *Barhut*, pl. VI et VIII, et *Mathurâ*, pl. XXXVIII, 1, et XXXVIII *a*, 1 ; cf. pl. XXXVII (lion ailé), etc. — Nous avons encore vu le griffon, au Gandhâra, dans les échancrures d'une guirlande portée par des Amours.

(2) Cf., *A. M. I.*, pl. 83-86, les têtes de dragon qui soutiennent les médaillons des colliers.

(3) Comparer les dragons sculptés sur un linteau de porte du palais de Sennachérib (Perrot et Chipiez, *Hist. de l'art dans l'antiquité*, I, fig. 95) avec ceux de notre figure 227, ceux du Chan-toung (Chavannes, *Sculpture sur pierre en Chine*, 1893, pl. 30-33), et celui qui avale et revomit le prophète Jonas sur un sarcophage du Musée de Latran.

(4) Pour des dragons chevauchés à

Nous ne prétendons pas étudier ici la façon dont a été représentée par l'une et l'autre école la faune du pays. Ce n'est pas que les documents sur ce point fassent défaut, et, rien que dans les illustrations qui vont suivre, on verra passer, outre des éléphants et des lions, des chevaux, des bœufs bossus, des chameaux, des antilopes, des singes, des chiens, ou encore des serpents, des corneilles, des paons, etc. Mais c'est surtout des deux premières

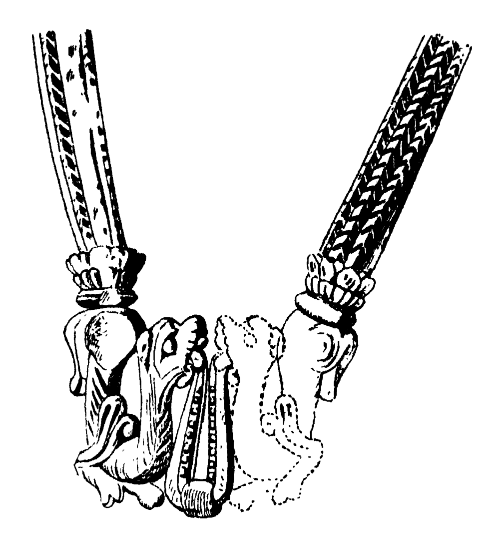
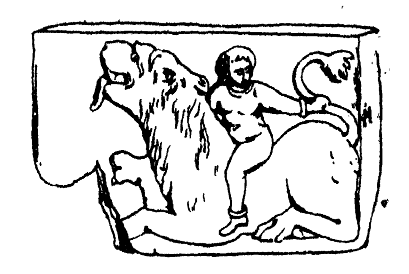


Fig. 90. Monstres affrontés : motif d'orfèvrerie.
D'après le n° 28 du Musée du Louvre, provenant du Swât.

espèces qu'il a été fait communément un grand usage décoratif. Le lion (*siṃha*), bien qu'il achève seulement de s'éteindre dans l'Inde, a été traité dans un style assez conventionnel, et sa crinière soigneusement peignée ou bouclée se sent des modes d'Assyrie. Le plus souvent, il orne les coins des bases (à défaut de balustrades) des *stûpa*, en attendant qu'il supporte le trône (*siṃhâsana*) du Bienheureux. Que son avant-train seulement soit dégagé de la pierre, comme sur les exemples de Sanghao (fig. 92 *a* et *b*) et de

Mathurâ, cf. encore *Epigr. Ind.*, II, xxiv, pl. III *a*, ou V. Smith, *Mathurâ*, pl. XX. — On trouve de ces scènes sur le fronton des plus anciennes caves de l'Orissa et jusqu'à Amarâvatî (Burgess, pl. XXIX et suiv.).



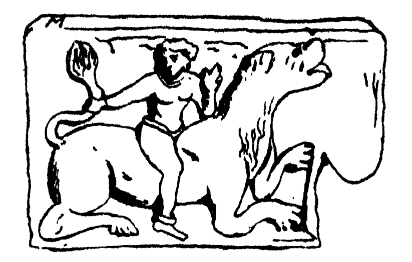


FIG. 91. — LIONS LUTINÉS PAR DES AMOURS.

Fragments de chapiteau provenant de Miyân-Khân.

D'après H. COLE, *Memorandum*; cf. *G. B. S. Y.*, pl. 26, et *J. I. A. I.*, 1898, pl. 18, 7.

FIG. 92. — LIONS ET ÉLÉPHANT.

a et b. *Musée de Lahore, n°s 1126 et 1113. Provenant de Sanghao. Hauteur : 0 m. 36 et 0 m. 105.*

c. *Musée de Lahore, n° 579. Hauteur : 0 m. 125.*

Figurines flanquant des bases de *stûpa* (cf. fig. 88).

Mathurâ (fig. 93), ou qu'il soit complètement détaché comme à Amarâvatî (fig. 68), le mouvement indique d'habitude qu'il est assis sur les pattes de derrière, exactement tel qu'il se dresse, langue pendante, au haut de l'un des piliers d'Açoka[1]. Ce n'est guère que sur les chapiteaux (cf. fig. 91) qu'on le voit étendu de



Fig. 93. — Lion de stûpa.
Musée de Lakhnau. Provenant de Mathurâ. Hauteur : 1 m. 06.

tout son long. Quant à l'éléphant (fig. 92 *c*), il remplit, comme nous avons vu (p. 185), les mêmes emplois décoratifs : mais, de plus, il joue parfois un rôle dans les scènes légendaires (cf. fig. 138, 267-269), et peut-être convient-il tout de suite de remarquer que, d'une façon générale, il est moins bien traité sur la frontière que

[1] Il s'agit de celui de Lauriya Navandgahr : cf. *A. M. I.*, pl. I.

dans l'intérieur de l'Inde. Les pachydermes de Barhut et de Sânchi, sans parler de ceux d'Amarâvatî et d'Ajaṇṭâ, sont beaucoup plus vivants et «d'après nature», et le sentiment de leur agile lourdeur est infiniment mieux rendu qu'au Gandhâra. Rien ne sert d'être meilleur praticien, si l'on n'a pas, comme on dit, dans l'œil le sujet qu'il s'agit de traduire à la pointe de son ciseau. Évidemment les artistes gréco-bouddhiques étaient peu familiers avec ces bêtes exotiques, et c'est ce qui explique qu'ils se montrent de si médiocres animaliers. C'est même le seul point que nous sachions où les sculpteurs indigènes reprennent sur eux l'avantage, en même temps qu'ils les égalent dans le traitement des motifs fleuris d'ornementation.

La flore ornementale. — Pas plus que la faune, nous n'entreprendrons d'étudier en détail la flore de l'Inde d'après les monuments[1]. De nombreuses essences d'arbres, palmiers, manguiers, *sâla*, figuier des banyans et celui, plus sacré encore, sous lequel le Buddha parvint à l'omniscience, sont suffisamment caractérisées sur nos bas-reliefs. De ce dernier seulement nous avons à noter l'usage décoratif sur des frises où il faut prendre garde de ne pas confondre avec une sorte de lierre peu découpé sa feuille arrondie à la base et longuement effilée (fig. 95); c'est bien celle de l'arbre de la Bodhi et du *ficus religiosa* des botanistes, de l'*açvattha* des vieux textes et du *pippal* actuel; elle n'a pas changé depuis Barhut[2]. Après les feuillages, les fleurs; de beaucoup la plus employée est celle de l'églantier. Le Gandhâra est resté un pays de roses, et c'est l'églantine que nous croyons reconnaître dans le fleuron normalement à cinq feuilles, parfois à quatre ou à six, qui tantôt décore isolément des surfaces unies (fig. 210), tantôt s'écartèle dans des losanges ou des carrés (fig. 213), tantôt enfin se dispose

[1] Aussi bien, ce travail vient-il d'être fait de main de maître par M. C. Joret, *Les plantes dans l'antiquité et au moyen âge*, Première partie, II, *L'Iran et l'Inde*, p. 393 et suiv.

[2] *Barhut*, pl. XXX, 3.

Fig. 94. — a. *Kiṃnara* lutinant un *makara*; *b*. Feuilles de vigne et raisins.
Musée de Lakhnau. Provenant de Mathurâ. Hauteur de chaque fragment : 0 m. 19.



Fig. 95. — Guirlandes de feuilles de figuier sacré.
Musée du Louvre, n° 79. Provenant de Koi. Hauteur : 0 m. 10.

le long d'une tige flexible et sinueuse (fig. 96). En ce cas, il n'est pas rare qu'il double ou triple autour du bouton central les rangées de ses pétales et, du même coup, se transforme en ce lotus stylisé qui se répète sans fin sur les piliers et les croisillons des vieilles balustrades indiennes (cf. fig. 68 et 228). Dans certains cas, l'emploi de la vrille et de la cloche pour combler les vides laissés par chaque ondulation de la guirlande[1] ne fait que corser la ressemblance générale des compositions (cf. fig. 97 et 98). Le vieux motif indien se prête d'ailleurs, dans l'art du Gandhâra, à des applications nouvelles. Les rangs de pétales arrondis ou pointus qui bordaient les chapiteaux de Barhut[2] s'alignent à présent sur des piédestaux (fig. 137) ou des frises (fig. 101, cf. fig. 192); ou bien ils s'arrondissent autour du trou de la hampe pour former la décoration tant intérieure qu'extérieure des parasols qui surmontaient les *stûpa*[3]. D'autres fois, ils en ornent aussi le dôme (fig. 22 et 71-72; cf. fig. 18), ou encore revêtent la convexité de certains piédestaux de statues (fig. 76). Le profil de ceux-ci nous invite à en rapprocher immédiatement les lotus qui, retournés la tête en bas, offrent comme siège à des images de divinités un évasement de leur pédoncule (fig. 78, 145, 225). Mais, d'ordinaire, le calice n'est pas renversé et le personnage est assis sur la corolle épanouie (fig. 76, 77 et 79). On sait l'extraordinaire extension que devait prendre ce dernier procédé dans l'iconographie postérieure[4]; la première variante n'a eu, au contraire, aucun succès dans l'Inde et semble n'avoir été qu'un tâtonnement malheureux des sculpteurs gréco-bouddhiques en quête d'une formule artistique pour un symbole étranger à leur art, sinon à leur esprit.

A côté de ces motifs d'origine ou d'inspiration indienne, il y en a d'autres de tout à fait classiques, comme l'ornement en chèvre-

[1] Comparer encore V. Smith, *Mathurâ*, pl. LIX, 3.

[2] Cunningham, *Barhut*, pl. X.

[3] A noter de jolis exemples provenant de la frontière du Swât, au Musée de Calcutta. Un parasol de ce genre a été monté en guéridon au mess des Guides, à Hoti-Mardân.

[4] Cf. *Iconogr. bouddhique*, p. 66, etc. (même pour les images debout).

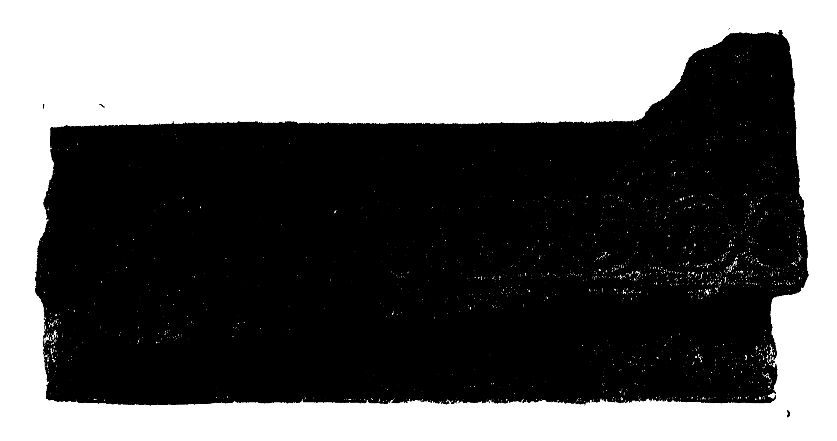


Fig. 96. — Guirlande d'églantines et acanthes.
Musée du Louvre, n° 77. Provenant de Shâhbâz-Garhî. Longueur : 0 m. 28.

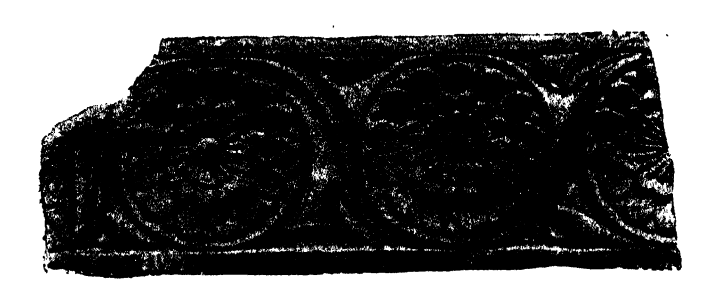


Fig. 97. — Guirlande de lotus, vrilles et cloches.
Musée de Lahore, n° 1177. Provenant de Chârsadda. Hauteur : 0 m. 125.

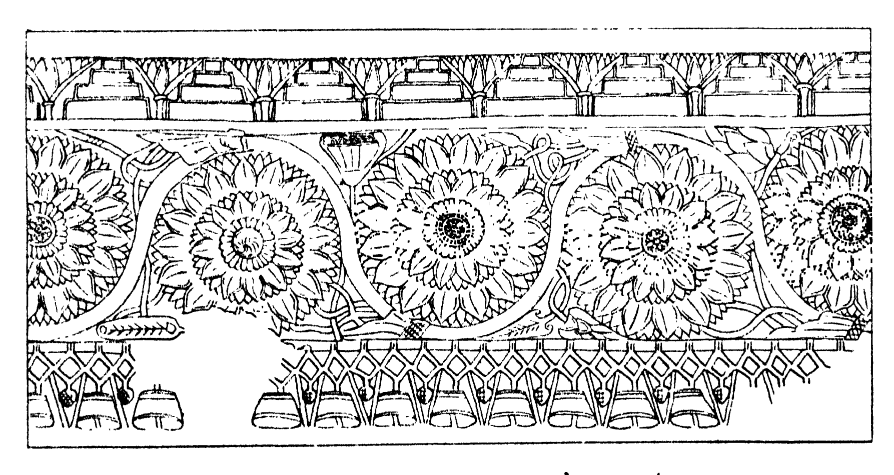


Fig. 98. — Guirlande de lotus dans l'ancienne école.
Musée de Calcutta. Provenant de Barhut. Vue extérieure de la balustrade.
Cf. Cunningham, *Barhut*, pl. XL, ou *A. M. I.*, pl. 26.

feuille et ses variétés, dont on pourrait penser qu'il a fait pour la première fois son apparition aux Indes sur les faces latérales du piédestal des statues (tel est notamment le cas de celle du frontispice) ou les frises du Gandhâra (fig. 124, cf. fig. 118). En réalité, la palmette, ainsi qu'on l'appelle également, décorait déjà les piliers d'Açoka comme les portes de Barhut et de Sânchi[1]. Il est même naturel d'admettre, comme l'a remarqué Fergusson, que la vieille école de sculpture la tenait directement, par la Perse, de l'Assyrie, à laquelle la Grèce l'avait de son côté empruntée. S'il était encore une plante d'ornement qu'on eût crue spéciale à l'art du Gandhâra, c'était bien la vigne. Pourtant M. Grünwedel a déjà signalé une grappe de raisin et une feuille à la main d'un jeune garçon chevauchant un lion cornu sur la porte orientale de Sânchi[2]. Toutefois nous ne nous rappelons pas d'avoir rencontré sur les monuments du bassin du Gange de pampres arrangés en guirlande ailleurs qu'à Mathurâ[3] (cf. fig. 94 *b*), où ils ont pu et même dû être apportés du Nord-Ouest, et, par suite, rien n'empêche que nous attribuions l'initiative de ce motif à l'art gréco-bouddhique (cf. fig. 127 et 174). A mesure que nous avançons dans notre étude, les ateliers de Mathurâ se dessinent en effet de plus en plus, ainsi qu'on pouvait l'attendre de leur situation géographique, comme une sorte de terrain commun où voisinent et se mêlent les influences des deux écoles, tant occidentale qu'orientale. Cette vue, que nous a suggérée l'examen de la faune et de la flore ornementales, se vérifiera non moins bien dans celui des ornements architecturaux comme, plus tard, des scènes légendaires et des statues.

Les motifs d'architecture. — Des ornements géométriques, le plus simple et peut-être le plus foncièrement indien est celui de

[1] Cf. Fergusson, *Hist.*, fig. 4-5 (piliers d'Açoka) et 34-35 (Sânchi); *Barhut*, pl. VI-VII, X-XII; cf. V. Smith, *Mathurâ*, pl. XXIX, 25; XXXVIII, 4; XXXVIII *a*, 2; LVI, 1, etc.

[2] Cf. *B. Kunst*, fig. 7, ou *B. Art*, fig. 10 (face postérieure de la troisième architrave).

[3] Cf. V. Smith, *Mathurâ*, pl. XXII et XXVI.

la balustrade (fig. 99; cf. 157, etc.). Sans doute, c'est un direct souvenir de celles qui formaient le balcon des habitations privées (fig. 100, 139) ou qui entouraient les *stûpa* (fig. 8), les temples (fig. 41), les bassins sacrés (fig. 194-196) et, d'une façon générale, tous les lieux ou objets de culte. Comme sur les plus vieilles sculptures (cf. fig. 240), elle est d'ordinaire représentée par des piliers

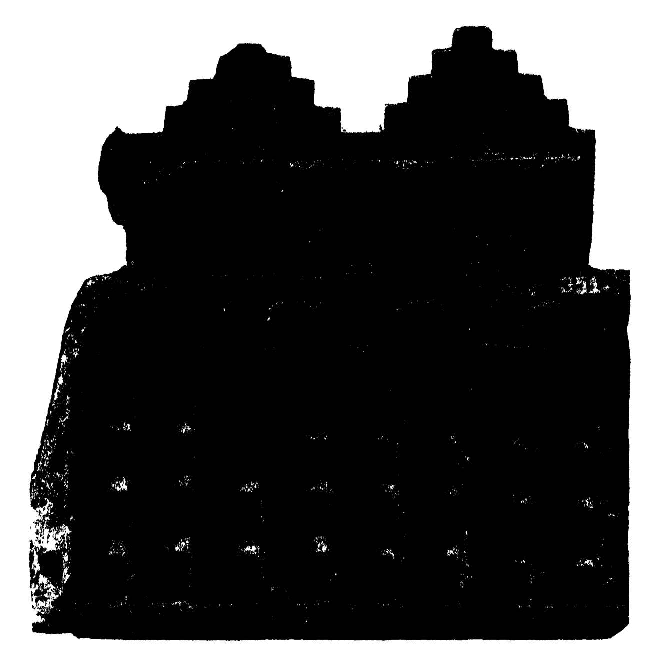


Fig. 99. — Balustrades avec acanthes ou merlons.
Musée de Lahore, n°s 351 et 795. Hauteur : 0 m. 20 et 0 m. 12.

perpendiculaires où s'encastrent de deux à quatre traverses horizontales; plus rarement, toutes les barres sont également obliques et forment entre elles des losanges au lieu de se couper en angle droit (cf. fig. 160 et 288). Nous ferions rentrer dans le même groupe l'ornement diapré ou en damier (fig. 100, en haut, au milieu) qui était fort répandu sur les *stûpa* de toute taille (fig. 70; cf. fig. 18[1]; voir encore fig. 77, 141, 264). D'autres motifs, bien

[1] On le retrouve notamment sur la plupart des *stûpa* de la vallée de Kâboul, dessinés par Masson et Honigberger (voir les références, p. 6, n. 4).

connus pour être originaires de l'Asie antérieure, avaient depuis longtemps acquis droit de cité dans l'Inde centrale; citons le chapelet (cf. fig. 213 etc., 280), la dent de scie (fig. 100, 134, 137, 160, 164, etc.) et surtout le merlon (fig. 99). Du moins, ce dernier décorait-il, par exemple, le haut des autels persans et la



Fig. 100. — Balustrades, arches, fronton, dents de scie.
Musée de Lahore, n° 2120. Provenant de Sikri. Hauteur. 0 m. 33.

balustrade (fig. 98) ou le sommet des *stûpa* de Barhut (fig. 8) avant de paraître sur le couronnement de ceux du Gandhâra (fig. 70-71; cf. fig. 18). On ne peut s'empêcher de noter que Renan a retrouvé ce même ornement en gradins sur une vieille tombe de Phénicie qui, avec son dôme élevé sur un double tambour cylindrique et sa base flanquée de quatre avant-trains de

lions debout, rappelle de la façon la plus frappante les topes du Nord-Ouest[1].



Fig. 101. — Moines et reliquaire sous arches indiennes entre piliers indo-persans.
Musée de Lahore, n° 1011. Hauteur : 0 m. 095.



Fig. 102. — Même motif avec personnages laïques.
Musée du Louvre, n° 58. Provenant du Swât. Hauteur : 0 m. 14



Fig. 103. — Même motif avec petits génies.
Musée du Louvre, n° 75. Provenant du Swât. Hauteur : 0 m. 12.

La vieille sculpture indienne a encore fourni à l'art décoratif du Gandhâra son arche caractéristique en fer à cheval (fig. 100-103, 78, 217, etc.). Parfois elle est surbaissée, parfois aussi trilobée; elle abrite soit des personnages, soit des objets sacrés; aussi bien qu'à

(1) Dieulafoy, *Art antique de la Perse*, I, fig. 34, 37; Renan, *Mission de Phénicie*, pl. XI-XIII.

IMPRIMERIE NATIONALE.

l'ornementation des frises ou des stèles, elle sert à celle de grandes surfaces des édifices, tant *vihâra* (fig. 80) que *stûp* (fig. 81)[1]. Sur plusieurs de ces exemples elle alterne ou se com



FIG. 104-105. — DÉCORS DE PILIERS INDO-PERSANS.

Musée du Louvre, nos 68 et 69. Provenant du Swât. Hauteur : 0 m. 30 et 0 m. 42.

bine avec une autre forme indienne, la porte trapézoïdale; presque partout elle est flanquée de pilastres dont le style a été judicieusement qualifié par Cunningham d'indo-persan[2]. Son caractère

[1] Voir des exemples d'arches décorant de grands *stûpa* de la vallée de Kâboul dans W. SIMPSON, *J. R. A. S.*, 1886, part III, pl. 3, 1, et MASSON, *Ar. ant.*, pl. II-IV et IX.

[2] *A. S.*, V (Appendice A : *Ancient Indian architecture : Indo-Persian and Indo-Grecian styles*), p. 185 et suiv., et pl. XLV; cf. DIEULAFOY, *Art antique de la Perse*, I, p. 83.

essentiel réside dans le chapiteau campaniforme, renouvelé des colonnes de Persépolis, et déjà adopté pour celles d'Açoka. Cette cloche est d'ordinaire coiffée d'un champignon surmonté d'un vase qui supporte un long abaque. Dans les spécimens les plus



Fig. 106. Cariatide indienne.
Provenant du monastère supérieur de Nathou.
D'après H. Cole, *Memorandum*; cf. *G. B. S. Y.*, pl. 8 ou *A. M. I.*, pl. 116.

simples, celui-ci est seulement indenté à chaque extrémité (fig. 101, 103, 180). Sur les modèles plus finement travaillés, il a lui-même pour support deux animaux adossés qui sont le plus souvent des taureaux, tout comme à Suze (fig. 102, 76, 77; cf. toutefois 91). Seulement ce sont ici des zébus, et, au lieu du seul avant-train,

la bête est représentée en entier de profil, tandis que l'intervalle entre les deux croupes est rempli par une autre tête de face. En même temps, la base, en forme de bol, hausse sur un ou plusieurs gradins son fond de plus en plus grêle. Enfin l'un des éléments, et non des moins importants, des colonnes persanes a complètement disparu; ou bien, sur la figure 77 où il reparaît, au lieu de supporter les animaux, il s'intercale entre eux et l'abaque!

On sent assez qu'il s'agit ici de fantaisies de décorateurs que ne tempèrent pas les responsabilités de l'architecte. Aussi bien, tandis que de véritables colonnes indo-persanes ont été retrouvées à Barhut et à Sânchi comme à Mathurâ, ou soutiennent encore les façades des temples de Karli et de Nâsik, nous ne voyons à citer dans le nord-ouest de l'Inde d'autre exemple architectural que les deux *minârs* voisins de Kâboul[1]. En revanche, les sculpteurs usent largement du motif et lui ont fait subir les transformations les plus inattendues. Le plus souvent, ces pilastres, servant à séparer les scènes sur les frises, sont engagés dans un panneau rectangulaire qui a été creusé pour obtenir leur relief et dont les bords saillants les encadrent. Parfois l'artiste s'est borné à relever la nudité du fût par une figure orante (fig. 105); mais il est fréquemment arrivé qu'il a remplacé fût et chapiteau par un personnage debout sous un arbre. C'est tantôt un joueur de flûte (Lahore, n° 238) ou un danseur (fig. 104; cf. 150), et tantôt une femme adorant (fig. 294), jouant de la flûte (fig. 215) ou de la guitare (Mârdan), ou se suspendant à l'une des branches de l'arbre avec la main droite (Lahore, n[os] 84, 587, etc.), plus rarement avec la main gauche. Sur tous ces spécimens, la figurine garde encore pour piédestal la base caractéristique du pilier dont elle a pris la place; ailleurs ce dernier vestige du sujet originel disparaît, et le pilastre achève de se muer en une sorte de cariatide d'allure tout indienne (fig. 106; cf. fig. 185). Aussi bien, cette attitude était-elle déjà en faveur

[1] Voir les dessins, d'ailleurs très divergents, que donnent du Chakri Minâr Masson (*Ar. ant.*, pl. IX) et Cunningham, *A. S.*, V, pl. XLV, 3.

parmi les déesses qui décorent les montants de la balustrade de Barhut, et c'est elle encore que prennent les statues qui «recourbent en arc la liane de leur corps» au haut des portes de Sânchi[1]. La littérature ne la connaît pas moins que l'art. Le *Mahâbhârata* ne manque pas de l'attribuer à son héroïne : «Qui es-tu, toi qui te tiens là debout, faisant plier cette branche de *kadamba*...?», et pudiquement, avant de répondre, Draupadî lâche la branche. Dans le *Buddha-carita*[2], lors des scènes de coquetterie auxquelles se livrent les femmes du harem dans le jardin de plaisance, il n'en manque pas qui, «saisissant une branche fleurie de manguier, s'y suspendent, laissant voir leurs seins pareils à des urnes d'or». Il n'y a pas à douter que ce ne fût là ce que l'on pourrait appeler la pose plastique par excellence selon le goût indien.

§ II. Les éléments classiques.

Le terrain se trouve ainsi déblayé d'un grand nombre d'éléments importants et qu'on ne saurait omettre de mentionner, mais dont l'attribution à l'école gréco-bouddhique serait au moins contestable. Nous n'en apercevons que mieux à présent ceux qui peuvent être considérés d'emblée comme lui appartenant en propre et constituant l'apport nouveau qu'elle a introduit dans le répertoire artistique de l'Inde. Sa part d'originalité reste encore assez belle et ne fait que gagner à une aussi stricte délimitation. Bien entendu, il s'agit d'une originalité toute relative et locale; et, quand nous parlons de certains motifs comme étant la propriété exclusive de l'art du Gandhâra, c'est toujours au point de vue indigène que nous nous plaçons. En réalité ce ne sont que des reproductions plus ou moins fidèles d'œuvres classiques, et nous ne songeons pas le moins

(1) Pour les statues sur pilier, voir *Barhut*, pl. XX-XXIV, et les statues de portail (*toraṇa-çâlabhañjikâ*) de Sânchi, *A.M.I.*, pl. 39, 43, etc.; ces dernières sont décrites dans le *Buddha-carita*, V, 52 (câpavibhugnagâtrayaṣṭi). Les deux motifs se retrouvent à *Mathurâ*, pl. XXXIV-XXXV et LX-LXII.

(2) *Mahâbhârata*, III, 265, 1; *Buddha carita*, IV, 35.

du monde à diminuer l'importance d'un fait auquel nos sculptures doivent le plus clair de l'intérêt qu'elles ont excité en Europe : mais le trait qui nous touche le plus pour l'instant est que ces rééditions étaient jusqu'alors inédites dans l'Inde. Aussi bien, dans cet art indien dont les plus anciens monuments ne remontent pas pour nous plus haut que le IIIe siècle avant notre ère et sont déjà si fortement empreints d'influences occidentales, on peut encore soulever des questions de priorité entre les diverses écoles : mais qui oserait prononcer à leur propos, et en donnant sa pleine valeur à ce terme, le mot « d'originalité » ?

Les trois ordres. — Continuons en effet notre revue des ornements d'architecture; nous en étions restés aux piliers indo-persans; aux autres modèles qui s'en rencontrent, Cunningham propose encore, et avec non moins de raison, d'appliquer l'épithète d'« indo-grecs »[1]. L'idée lui était chère que les trois ordres helléniques avaient pénétré dans le nord-ouest de l'Inde avec les Grecs eux-mêmes. Si l'on entendait par là que des temples doriques, ioniques ou corinthiens ont été construits dans le Penjâb, la thèse serait plus que risquée et tout ce que nous avons vu plus haut de l'architecture du pays la réduirait à néant; mais, si l'on veut seulement dire que des pilastres ou des colonnes plus ou moins conformes à ces trois styles y ont été employés dans la décoration des édifices, l'assertion n'a plus rien que de très vraisemblable. A la vérité, nous ne possédons, au Gandhâra même, de preuves abondantes que pour l'usage de l'acanthe corinthienne; mais à Takṣaçilâ Cunningham, à Hidda W. Simpson ont trouvé des débris d'ordre vaguement ionique; et, quant aux colonnes pseudo-doriques du Kaçmîr, nous n'imaginons pas par quel autre chemin elles lui seraient venues.

Nous avons déjà constaté, en effet, que le temple kaçmîri avait

[1] Cf. *A. S.*, V, p. 189 et suiv.

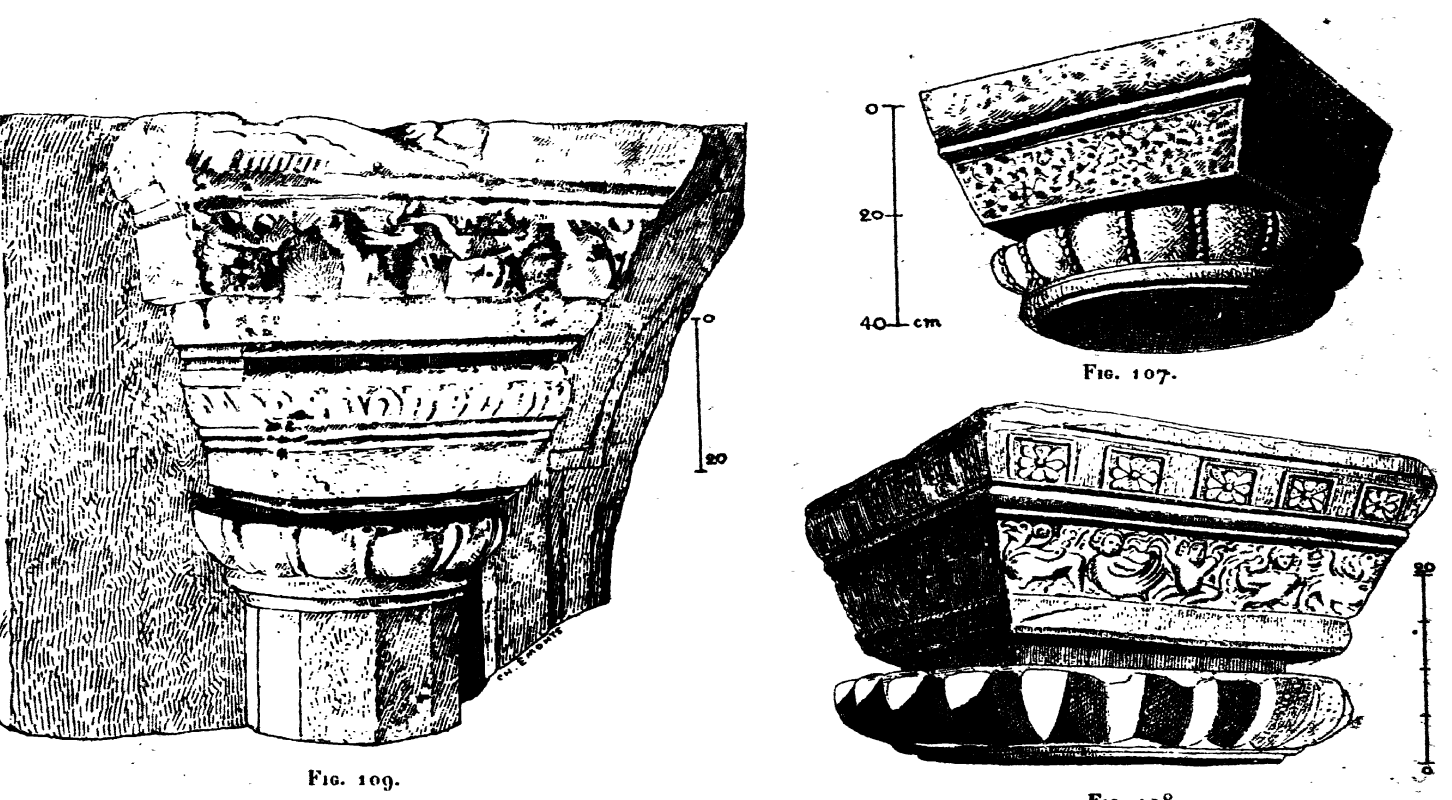


Fig. 109.

Fig. 107.

Fig. 108.

Fig. 107-109. — Chapiteaux d'ordre indo-dorique du Kaçmîr.

Fig. 107. D'après une photogr. prise dans les ruines d'Andrikot (VIIIe siècle).

Fig. 108. D'après une photogr. prise dans les ruines de Brankoutri (sans date).

Fig. 109. D'après une photogr. prise dans les ruines de Patan (IXe siècle).

emprunté aux *vihâra* de la plaine son arche trifoliée; quand nous voyons à présent le fronton où celle-ci s'encadre supporté par des colonnes d'un dessin parfois si classique avec les moulures de leur base, les cannelures de leur fût et les oves de leurs chapiteaux (fig. 107-109), il est bien difficile de ne pas croire que ce soient encore là autant d'emprunts faits à l'art gréco-bouddhique. L'un de ces chapiteaux (fig. 108) a été relevé dans les premières ruines dignes d'arrêter l'archéologue, sur la route qui remonte le long de la rive gauche de la Vitastâ jusqu'à l'Heureuse Vallée : à y reconnaître, en plus, les motifs déjà familiers de la fausse grecque fleurie d'églantines et de l'atlante accroupi entre des harpies et des griffons, on a l'impression de surprendre d'un seul coup tous ces détails décoratifs voyageant de compagnie entre Takṣaçilâ et Çrînagar. Est-ce à dire que les éléments de ces colonnes soient de pur style dorique et ressemblent à ceux du Parthénon? Qui le voudrait prétendre[1], alors surtout que, des trois chapiteaux que nous publions, deux au moins appartiennent à des temples bâtis par Jayâpîḍa et Çaṅkaravarman aux VIIIe et IXe siècles de notre ère? Il suffit que l'analogie soit encore assez grande pour qu'un aussi bon juge que Fergusson ait accepté d'emblée la dérivation proposée par Cunningham. Si les premiers exemples de l'ordre «indo-dorique» ou «quasi dorique» sont apparemment perdus, il est sûr que le style s'est merveilleusement conservé au Kaçmîr jusqu'à la conquête musulmane et a d'autre part laissé sur le Salt Range un vestige de la domination kaçmîrie dans le temple de Mallot[2]. Enfin le développement du chapiteau s'est fait, selon le procédé classique, par simple complication et superposition des moulures, et la façon dont nos spécimens se surélèvent et s'évasent présente avec les modèles byzantins et sassanides des ressemblances qui ne manqueront

[1] Voir la comparaison instituée par Cunningham, *J. A. S. B.*, 1848, II, pl. VIII. — Cf. Fergusson, *History of Indian architecture*, p. 283.

[2] Sur les colonnes du temple de Mallot, cf. Cunningham, *A. S.*, V, pl. XXVII; et, sur la domination du Kaçmîr dans le Penjâb aux VIIe et VIIIe siècles de notre ère, cf. M.-A. Stein, *Râjataraṅgiṇî*, trad., II, p. 87.

pas d'intéresser les experts[1]. Sans sortir de notre rôle ni de notre sujet, nous poserions volontiers la question de savoir si les changements que les architectes indigènes ont fait subir à l'ordre, sinon même le choix qu'ils en ont fait, ne leur étaient pas imposés par les autres éléments essentiels de leurs bâtisses. On dirait, en effet, qu'ils s'efforcent de gagner en hauteur sur la première courbe de l'arche trifoliée, avant de faire partir le rampant du fronton où s'inscrivait le cintre du sommet. Dans certains cas, afin de mieux parer à cette nécessité, ils forcent avec une dyssymétrie marquée l'inclinaison des lignes sur le côté intérieur des chapiteaux (fig. 109, cf. fig. 55-56) : leur visible souci d'adapter ces derniers aux données traditionnelles de leur art va jusqu'à leur en faire épouser la forme.

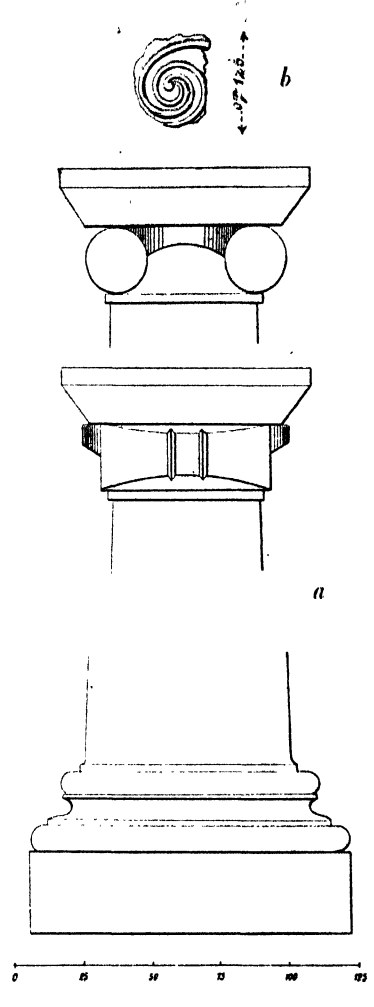


Fig. 110. — Ordre indo-ionique.

a. *Base et chapiteau trouvés à Shâh-Dhêri.* D'après Cunningham, *A. S.*, V, pl. XVIII.

b. *Fragment de volute trouvé près de Hidda.* D'après Simpson, *J. R. I. B. A.*, 1893-1894, p. 99, fig. 6.

Les spécimens de l'ordre indo-ionique sont moins nombreux; en revanche, ils ont été trouvés non seulement dans la sphère d'influence directe, mais dans le domaine propre de l'art gréco-bouddhique et fournis par des monuments contemporains de ses meilleures productions. A plusieurs reprises, les fouilles de Cunningham à Shâh-

[1] Cf. Bayet, *Art byzantin*, fig. 14, et Dieulafoy, *Art antique de la Perse*, II, fig. 47 et 49.

Dhêrî ont mis au jour des bases, des fragments de fût et des chapiteaux[1], dont quelques-uns proviennent d'un édifice bouddhique probablement antérieur à notre ère et sont ici reproduits d'après lui (fig. 110 *a*). Ce qu'il y aurait de plus ionique et même de plus «attique», ce sont les bases. Les fûts, unis et circulaires, étaient bâtis de tambours rapportés : «Mais les chapiteaux diffèrent très considérablement des formes grecques usuelles, surtout par l'extrême hauteur de l'abaque. Les volutes aussi diffèrent, mais elles présentent le même profil en balustre qui est commun à toutes les formes grecques de l'ordre ionique.» Il faut dire toutefois que ces chapiteaux sont sculptés dans un calcaire mal dégrossi, et étaient originairement finis avec du mortier de chaux. C'est, semble-t-il, le débris d'une de ces moulures — celle-ci des plus caractéristiques (fig. 110 *b*) — que W. Simpson a ramassé dans les ruines de Hidda. M. V. Smith a déjà signalé le même emploi du stuc au temple de la *Fortuna Virilis* à Rome, pour compléter les détails des chapiteaux ioniques, faits de rugueux travertin. Nous ne voyons pas qu'on puisse fonder aucune conclusion chronologique sur cette rencontre dans l'application d'un expédient de part et d'autre aussi banal : du moins tout ce que nous avons dit plus haut au sujet de l'usage décoratif du *ćunnam* (p. 192 et suiv.) donne-t-il à penser que l'Inde n'avait pas attendu sur ce point les leçons de Rome.

Le nombre des chapiteaux indo-corinthiens retrouvés est trop considérable pour être dû seulement au hasard des fouilles : il est nécessaire d'admettre qu'ils répondaient au goût dominant de la contrée, aussi bien en Udyâna qu'au Gandhâra. En cela, les amateurs indiens ne faisaient d'ailleurs que partager les préférences de toute l'Asie antérieure, telles qu'elles nous sont attestées à peu près vers le même temps par les monuments de Baalbek et de Palmyre. Nos meilleurs spécimens, avec ceux de Takht-î-Bahai et

[1] Cf. Cunningham, *A. S.*, II, p. 129; V, p. 70-71 et pl. VII, et le croquis de W. Simpson, *J. R. I. B. A.*, 1893-1894, p. 95, fig. 1.

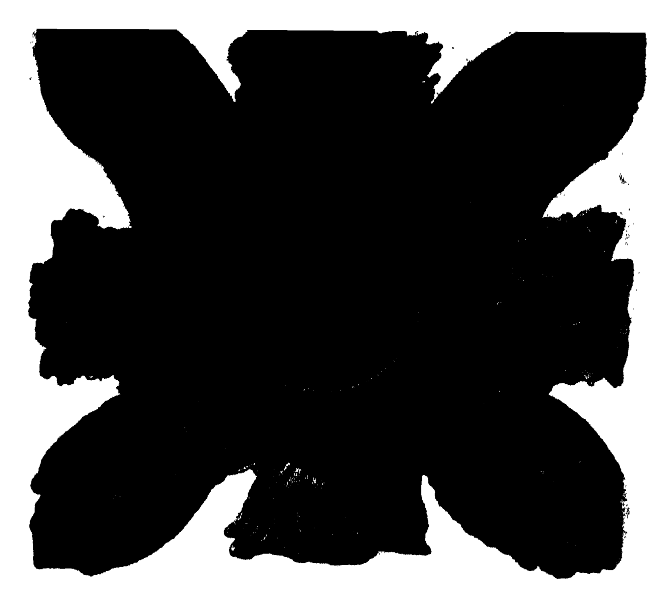


FIG. 111.

CH. EMONTS

FIG. 111-112. — ORDRE INDO-CORINTHIEN.

Fig. 111. Musée de Calcutta. Chapiteau provenant de Loriyân-Tangai. (Photogr. A.-E. CADDY.)

Fig. 112. Musée de Calcutta, n°s G. 176 a et 177. Base et chapiteau provenant de Jamâl-Garhî.

Pièces rapportées : largeur max. de la base : o m. 85, et du chapiteau : o m. 90. Cf. *A. M. I.*, pl. 76 et 77.

de Jamâl-Garhî, proviennent de Loriyân-Tangai (fig. 111-112). Ce n'est pas ici le lieu de refaire l'étude détaillée que leur a consacrée Cunningham[1] : l'important est qu'en dépit de leur provinciale lourdeur et de leur exubérance orientale il n'y ait pas à hésiter un instant sur leur origine, rien qu'à voir leur triple rang d'acanthes et les hélices qui s'enroulent aux cornes du tailloir. Plusieurs détails techniques, tels justement que la largeur de l'abaque, le fait que les pointes n'en sont pas abattues mais décorées de monstres ou de fleurons, enfin et surtout l'insertion dans les creux de petits personnages, suffisent d'autre part à les différencier des modèles de la meilleure époque hellénique. Ce dernier élément est de beaucoup le plus nouveau, mais n'implique pas, comme on avait tout d'abord pensé, une date très basse. M. V. Smith a fait remarquer qu'il ne se montre pour la première fois à Rome que sur les chapiteaux des bains de Caracalla, et il concluait que « ceux de Jamâl-Garhî étaient postérieurs à 217 après J.-C. ». C'était raisonner comme si l'Orient hellénisé avait attendu de Rome l'exemple d'une innovation dont, en réalité, c'est lui qui a pris l'initiative. M. Senart a déjà cité deux spécimens de l'époque arsacide où cette disposition est reproduite; on y peut joindre ceux qui décorent un temple de Syrie antérieur de quelques années à notre ère, et qui, selon les termes formels de M. de Vogüé, « remplacent le fleuron central par une figure d'enfant assez grossière »[2]. Au Gandhâra même, comme l'a encore remarqué M. Senart, « l'habitude de représenter le Buddha sous l'arbre de la Bodhi devait favoriser l'idée de le transporter sous les retombées de feuillage des chapiteaux ». Toutefois il ne faut pas croire que ces figurines se bornent à reproduire l'image du Maître : elles représentent

[1] *A. S.*, V (*Indo-Corinthian style*), p. 190 et suiv., et pl. XLVII-L.

[2] V. Smith, *J. A. S. B.*, 1889, p. 163. — E. Senart, *J. A.*, févr.-mars 1890, p. 149 : l'un des chapiteaux, en terre cuite, est conservé au Louvre, l'autre publié par Rawlinson, *The sixth Orient. mon.*, p. 353. — De Vogüé, *Syrie centrale*, I, p. 31 et suiv. et pl. 3 (temple de Baalsamin à Siah, au sud-est de Damas, 23 ans avant à 4 ans après J.-C.; cf. pl. 4).



Fig. 113. — Pilastre indo-corinthien (cf. fig. 69 *a*).
Musée du Louvre, n° 66. Provenant de Jalal-Banda (Swât). Hauteur : 0 m. 39.



Fig. 114. Console décorée.
Musée du Louvre, n° 81. Provenant de Nathou. Hauteur : 0 m. 07.



Fig. 115. — Frise d'acanthes.
Musée du Louvre, n° 78. Provenant de Kharkai. Longueur : 0 m. 25.

encore des Bodhisattvas, des divinités et même de simples fidèles laïques, assis ou debout, en pied ou à mi-corps (cf. fig. 111-113), ou même traînés sur des chars (cf. plus haut, p. 207).

L'usage de ce style pseudo-corinthien, pour répandu qu'il soit au Gandhâra, y a d'ailleurs été, comme celui des autres ordres indo-grecs, plus décoratif que véritablement architectonique. Les chapiteaux complets, d'ordinaire faits de plusieurs morceaux réunis par des crampons de fer, sont relativement rares, et les bases de colonnes le sont plus encore; quant aux fûts, on n'en aurait plus trouvé trace dans les fouilles. Un seul renseignement précis a été recueilli sur leur situation : «Il est certain, dit Cunningham, qu'il y avait au moins un de ces piliers isolés dans la cour du *stûpa* de Jamâl-Garhî : car j'ai rencontré un bloc carré *in situ*, juste à l'intérieur de l'entrée et près du *stûpa* lui-même...[1].» Aussi est-on en droit de se demander si les représentations de chapelles et de *stûpa* flanqués de quatre colonnes détachées (cf. fig. 23, 24, 41, 296) ne suffisent pas à rendre raison de l'existence et de la destination des quelques débris exhumés. Ces colonnes n'étaient pas forcément de style indo-persan comme sur les images citées; il se peut, d'autre part, qu'à l'exemple des anciens *lat* indiens elles aient été surmontées soit d'une figure d'homme ou d'animal[2], soit d'un symbole religieux (cf. fig. 219); mais rien ne viendrait confirmer la supposition qu'elles aient jamais supporté l'entablement d'un édifice. Il n'en va pas autrement des pilastres dont, en revanche, les vestiges abondent dans les ruines : leur rôle véritable était bien moins de soutenir la corniche des terrasses de *stûpa* que d'en orner les faces (cf. fig. 17 et 18), ou de porter le poids du couronnement des chapelles que d'en décorer la tranche des murs (cf. fig. 45 et 46). Aussi se bornait-on le plus souvent à exécuter en mortier de chaux non seulement les moulures de leurs corps et de leurs bases, mais jusqu'aux acanthes de leurs demi-chapiteaux :

[1] *A. S.*, V, p. 195.

[2] Mais non pas, semble-t-il, du genre de ceux qu'y a rétablis Cunningham : cf. plus haut, p. 186, n. 1.

aussi bien, ces derniers, une fois dorés, ne se distinguaient-ils plus de ceux de pierre. Enfin on se servait à profusion de colonnettes engagées (cf. fig. 73, 158, etc.) ou de pilastres d'ordre indo-corinthien (cf. fig 160) pour séparer et encadrer les bas-reliefs sur les frises. Les mêmes pilastres servaient encore à flanquer les coins des



Fig. 116.



Fig. 117.



Fig. 116-118. Guirlandes et Amours.

Fig. 116. Musée de Calcutta. Provenant de Loriyân-Tangai. (Photogr. A.-E. Caddy.)
Fig. 117. Musée du Louvre, n° 71. Provenant de Chârsadda. Hauteur : 0 m. 11.
Fig. 118. Musée de Lahore, n° 1184. Provenant de Chârsadda. Hauteur : 0 m. 16.

bases carrées (fig. 113, cf. fig. 69 *a*; et voir encore fig. 71, 208, etc.). Quand ils ne sont pas relevés de figurines en relief — quelquefois même quand ils le sont, — ils présentent un détail technique où M. W. Simpson veut voir (et, semble-t-il, avec raison) une analogie de plus entre l'art du Gandhâra et celui de Palmyre et de l'Asie

Mineure : nous voulons parler du panneau rectangulaire, parfois à extrémités courbes, qui y est habituellement incisé[1]. Recourbés en forme d'S renversé, ces petits pilastres fournissent encore un modèle ingénieusement décoratif de consoles pour les corniches de *stûpa* (fig. 114; cf. fig. 73, etc.). En règle générale, la partie antérieure des modillons est au moins coiffée d'un de ces chapiteaux. Si l'on joint à ces emplois si variés celui des bordures d'acanthes (fig. 115), on conçoit que nous devions renoncer à énumérer, parmi les bas-reliefs dont les reproductions suivent, tous ceux qui, sous une forme ou sous une autre, ont mis à contribution le motif germé sur la tombe de Corinthe.

Le personnel décoratif. — De ces bordures de feuillage nous devons rapprocher les tores laurés des chapiteaux (fig. 111) ou des bases[2], les grosses moulures également foliées qui bordent soit les panneaux des frises (fig. 157, 160, 171), soit les arches ou les pieds-droits des pignons de *stûpa* (fig. 233, etc., et 225; cf. 270), et enfin les guirlandes (fig. 116-118; cf. 75, 76, 136). Mais nous aurons vite fait d'épuiser le peu que, dans sa prédilection pour le décor animé, l'art grec a emprunté au monde des plantes. Qu'elles changent ou non à chaque ondulation la nature des feuilles qui les composent et des fruits sous le poids desquel elles sont censées plier, les guirlandes ne sont guère qu'un prétexte à les faire porter sur l'épaule par des Amours. Ceux-ci sont représentés debout dans des poses ordinairement alternées. Les échancrures supérieures du dessin sont remplies par un ornement floral ou, plus volontiers, par d'autres figures enfantines de danseurs et de musiciens, dont les ailes forment rinceaux. La composition, plus ou moins variée, au gré de la fantaisie du décorateur, se déroule ainsi tout le long de la frise du *stûpa* (cf. fig. 72), telle à peu près qu'il était d'usage de la peindre sur les cimaises des chambres de Pompéi. Souvent

[1] W. Simpson, *J. R. I. B. A.*, 1893-1894, p. 107, et cf. 1895, p. 190. —
[2] Cf. Cunningham, *A. S.*, V, pl. XLVII.

même ces *amorini* ont jeté bas leur guirlande et trouvent plus amusant de jouer ou de lutter ensemble (cf. fig. 71, 174, 178). Ailleurs ils s'égrènent, par couples ou isolément, sous l'abri des arches indiennes (fig. 103) comme sur les pilastres corinthiens (fig. 251, 256, etc.), ou se superposent en bordure des jambages (fig. 225). Ailleurs encore, à la force du poignet et des ailes, ils supportent des médaillons de collier ou de frontal (cf. frontispice), ou tiennent suspendue une couronne au-dessus de la tête du Buddha (fig. 79). En d'autres termes, ce sont presque toujours eux que le sculpteur appelle à son aide chaque fois qu'il a un bijou à ouvrer, une

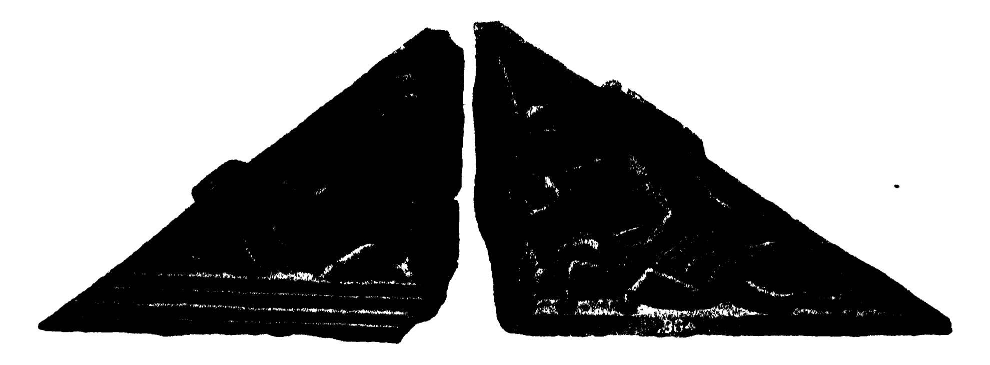


FIG. 119. — TAUREAU MARIN. FIG. 120. — TRITON ET SIRÈNE.

Musée de Lahore, nos 83 et 964. Hauteur : 0 m. 21.

petite surface à travailler en bosse ou un trou à boucher avec une figurine; et cet emploi même n'est pas moins conforme à la tradition classique que ne l'est leur type.

Nous en dirions autant au sujet des êtres fantastiques et pourtant familiers, monstres ou dieux marins, que l'école de Scopas avait mis à la mode et auxquels l'art gréco-bouddhique avait gardé sa faveur. Si certains taureaux de mer sont de facture médiocre et présentent des particularités locales (fig. 119, cf. p. 213), les hippocampes (fig. 121) ont gardé une belle allure hellénisante, et aussi les tritons (fig. 122-123). Assemblage hétéroclite d'un buste humain, de pattes de cheval, d'ailes façonnées en nageoires et d'une queue

IMPRIMERIE NATIONALE.

de poisson recourbée en replis serpentins, ces derniers peuvent paraître d'un modèle exceptionnellement compliqué; en réalité, ce n'est pas sous une autre forme que le fils de Poseidon combat les Géants sur la fameuse frise de l'autel de Pergame[1], et il nous suffit de retenir que ce type était passé sur la terre d'Asie dès le premier quart du IIe siècle avant J.-C. On peut d'ailleurs, si l'on préfère définir ce personnage monstrueux que de le nommer, le désigner par le terme technique d'« ichthyocentaure », qui fut fabriqué pour lui. Il est une fois représenté en compagnie d'une sirène, ou plutôt d'une centauresse de mer, qui enlace au sien son corps de poisson et, le tenant tendrement par le cou, le fait boire à sa coupe (fig. 120). Il paraît avoir complètement oublié sa conque. Parfois il se tient la barbe d'un air méditatif et comme surpris du nouveau rôle qu'on lui assigne (fig. 123); mais le plus souvent il joint dévotement les mains (fig. 122). Ce va même devenir là son geste obligé. En raison des lignes fuyantes de ses replis, il ne se prête pas moins bien à remplir les angles arrondis des pignons que les panneaux triangulaires qui lui servent fréquemment de cadre. Or, à l'intérieur de ces arches, se déroule toujours quelque scène édifiante, et dont il est le premier à se montrer édifié (fig. 233, 271). Au cours de son voyage des bords de la Méditerranée à ceux de l'Indus, le fougueux amant des Néréides s'est converti en un pieux adorateur du Buddha.

D'autres tritons, d'un modèle tout différent, mais qui n'en sont pas moins pour nous des figures de connaissance, se présentent, rangés de face, sur une frise de Puṣkarâvatî (fig. 124), comme sur une monnaie du roi indo-grec Hippostratos[2]. Chacune de leurs cuisses se prolonge par la triple spirale d'une queue de poisson. C'est le même personnage qui reparaît sur un panneau triangulaire de Calcutta (fig. 125), mais cette fois vu de dos et dans une action

[1] Cf. *Beschreibung der Skulpturen aus Pergamon; I. Gigantomachie*, p. 39. (Publicat. des musées de Berlin.)

[2] Cf. GARDNER, pl. XIV, 6 et p. 60 : « Triton de face, corps finissant en queues de poisson; tient dauphin et pagaie. »

Fig. 121. — Cheval marin.
Musée de Calcutta, n° G. 91. Hauteur : 0 m. 16.

Fig. 122. — Triton.
Musée du Louvre, n° 62.
Provenant de Shâhbâz-Gaṛhî. Hauteur : 0 m. 25.

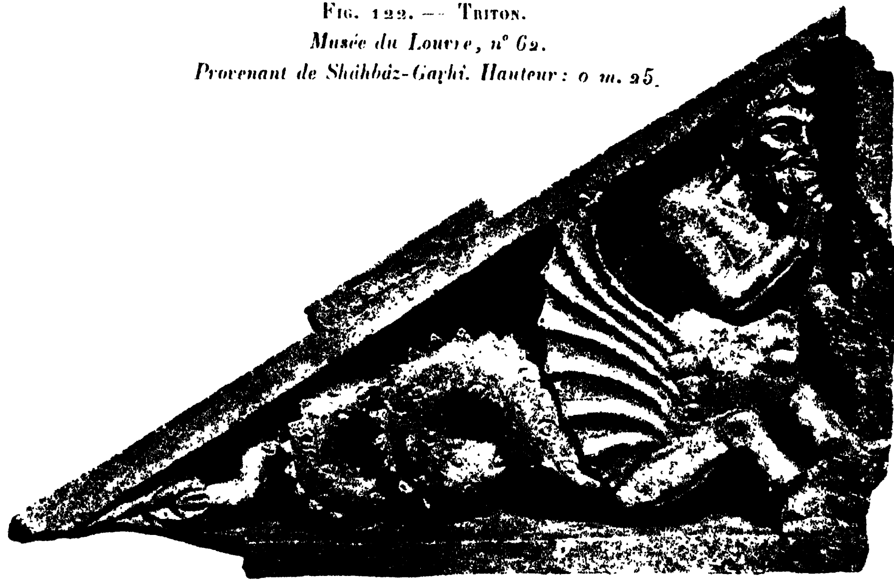


Fig. 123. — Triton.
British Museum. Hauteur : 0 m. 19.

beaucoup plus mouvementée. Il lutte contre un jeune héros nu, qui l'a saisi par la tête et par l'une de ses queues, et contre lequel il soulève sa massue. La pose et le geste des deux combattants sont admirablement appropriés à l'espace qu'il s'agissait de remplir. La scène rappelle aussitôt maints épisodes de la Gigantomachie, telle justement qu'elle est représentée à Pergame. Mais là, les jambes tortes des Géants, fils de la Terre, se terminent en têtes de serpent, tandis qu'ici les trois anneaux s'achèvent par une nageoire caudale. Ce détail prouve bien que, dans l'esprit de l'auteur — à moins qu'on n'y préfère voir au contraire la preuve de son incompétence en matière de mythologie classique, — il ne s'agissait pas d'un titan, mais d'un triton à queue bifide, du genre de ceux de la figure 124. Le long de cette même frise se répètent encore des personnages de forme presque humaine, qui se retrouvent en un état de conservation meilleure et plus nettement caractérisés sur la figure 126. Ce sont de grands gaillards barbus, aux proportions athlétiques, tous pareils entre eux et debout dans des poses alternées. Le sculpteur, médiocre anatomiste, s'est donné un mal tout particulier pour mettre en saillie leurs muscles abdominaux. Leur pagne naturel, fait de nageoires élégamment découpées en feuilles de vigne, suffirait à établir leur qualité de divinités marines, alors même qu'ils n'auraient pas emprunté aux tritons classiques[1], en plus de ce singulier appendice, leur attribut le plus courant avec la conque et l'ancre, à savoir la pagaie. Il n'est donc pas surprenant que leur physionomie rappelle celle du sujet de la figure 123. Pour plus de précision encore, l'un d'eux tient sur le plat de la main et l'avant-bras un dauphin, tel Poseidon en personne, tandis qu'un autre, appuyé sur sa rame renversée, affecte la pose d'Héraklès se reposant sur sa massue[2].

[1] Voir les tritons qui figurent dans le fameux cortège nuptial de Poseidon et d'Amphitrite (Munich), d'après le moulage du Louvre; cf. S. Reinach, *Répertoire de la statuaire grecque et romaine*, I, p. 94-96 (sarcophages du Louvre).

[2] Cf. S. Reinach, *ibid.*, I, p. 428, et II, p. 28; I, p. 465, et II, p. 209.

Les scènes décoratives. — Nous pouvons nous attendre à retrouver plus tard de ces types classiques, mais cette fois avec affectation spéciale à des personnages du panthéon indien. Dès maintenant, plus d'un se présente encore à nous sans autre but apparent que de distraire nos regards, notamment dans les scènes de bacchanales.



Fig. 124. — Tritons.
Musée de Lahore, n° 1183. Provenant de Chârsadda. Longueur : o m. 65.



Fig. 125. — Pseudo-gigantomachie.
Musée de Calcutta, n° G. 89. Hauteur : o m. 16.

Car il ne s'agit pas ici de décors plus ou moins animés, comme ceux qui mêlent des génies lutteurs ou vendangeurs et le bouc de Dionysos à des entrelacs de pampre (fig. 127); nous avons affaire à de véritables suites épisodiques, d'ailleurs tout à fait banales pour nos yeux d'Européens. Sur un fragment du Louvre, par exemple (fig. 128), nous voyons un jeune faune, vêtu d'une tunique ouverte

sur la jambe, faire boire une bacchante qu'il tient amoureusement enlacée par le cou. Le chignon à la grecque de cette dernière et de sa voisine est digne de remarque. Puis un homme hirsute et barbu comme Pan court vers la gauche en se retournant à demi vers une joueuse de cymbales, vue de dos, qui le suit en dansant. Viennent enfin deux autres Ménades, dont l'une porte une amphore, tandis que l'autre, soulevant son voile à deux mains, se tourne vers un Silène ventru et accoudé. Sur un bas-relief de Lahore (fig. 129), nous retrouvons l'obèse personnage, chevauchant, au lieu d'un âne, un lion; une Ménade long vêtue, fort pareille à celles que les monnaies de Mauès et d'Azès encadrent de larges pampres[1], mène l'animal; à droite, le vin jaillit du pressoir; à gauche, après un groupe de bacchants, deux jeunes faunes essayent de faire boire une panthère ou un lion dans un cratère; des berceaux de vigne ombragent ces diverses scènes, que séparent leurs ceps. Nous y reconnaissons au passage la plupart des figurants habituels du cortège de Bacchus, tout comme s'il les avait oubliés derrière lui, à son retour de l'Inde, dans la lointaine vallée où la tradition plaçait la fameuse Nysa et qui est encore célèbre aujourd'hui pour ses raisins magnifiques.

A côté des bacchanales proprement dites, il faut noter d'autres tableaux de genre, d'un caractère également bachique. Ici, sur une frise (fig. 131), des buveurs et des buveuses, fort bien drapés à l'antique — les femmes sont vêtues du chiton et de l'himation, — portent à leurs lèvres ou se passent de main en main des pots que, tout à fait à gauche, un homme remplit à l'orifice d'une outre jetée en travers sur ses épaules. Le geste d'un des buveurs, qui lève son verre à la hauteur de ses yeux pour juger de la transparence de la liqueur, prouve, soit dit en passant, que le vase était en effet censé de « verre ». Là, sur un piédestal encadré entre deux têtes de lion directement posées sur deux pattes (fig. 130), la scène de beuverie prend une tournure érotique. C'est une partie carrée.

[1] Cf. Gardner, pl. XVII, 1 et 2, et pl. XIX, 10; p. 70-79 et 81.

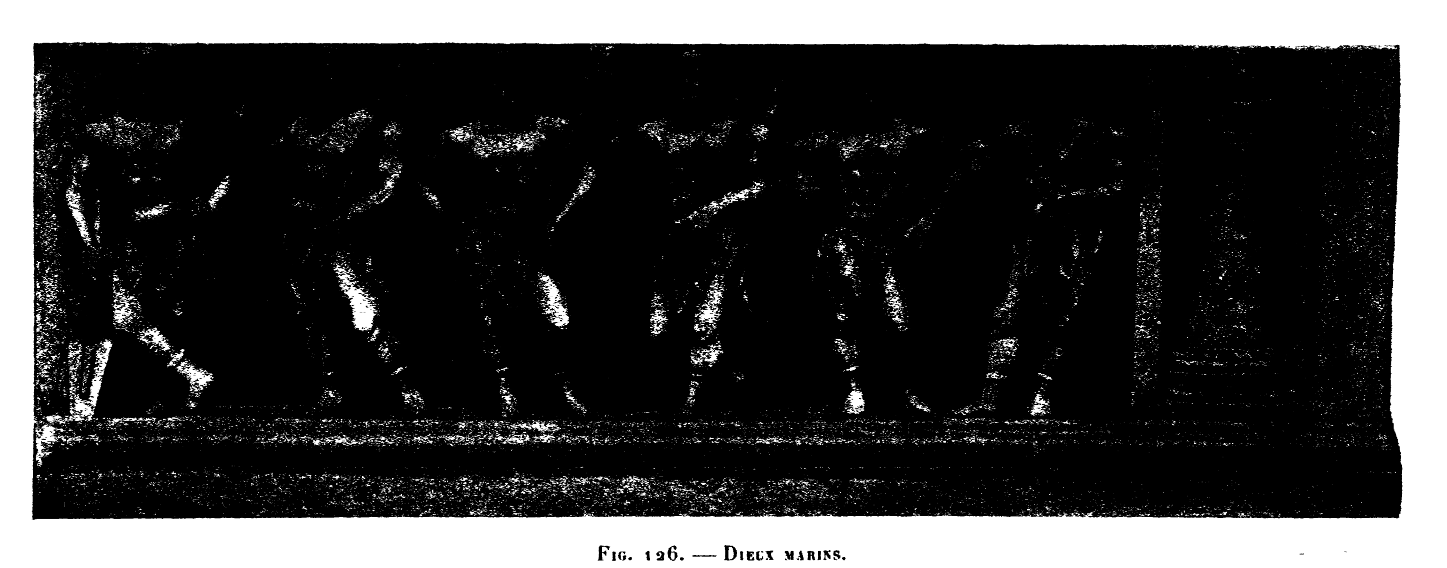


Fig. 126. — Dieux marins.
British Museum. Hauteur : 0 m. 17.

D'un côté, une jeune femme souriante évente de la main gauche avec un écran un homme à la barbe fleurie, qui semble l'inviter à partager sa large coupe; de l'autre, sa compagne est assise sur le genou d'un jeune homme imberbe qui achève d'écarter ses voiles. A toutes deux, d'ailleurs, leur draperie a glissé jusqu'au-dessous des reins, exactement comme à ces Néréides également vues de dos, mais la tête tournée de profil et parfois aussi le bras allongé vers l'épaule de leur amant, que les Tritons emportent sur leur croupe. Ici encore on se sent tout près du modèle antique; surtout l'occasion est bonne pour constater la remarquable chasteté de l'école gréco-bouddhique. C'est le dernier éloge que l'on songerait à faire non seulement de l'art grec de la décadence, mais de l'art bouddhique postérieur. A Mathurâ même, dans la patrie toujours mal famée du voluptueux Kriṣṇa, des représentations licencieuses se montrent de bonne heure sur les sculptures des monuments religieux [1]. Ce que nous connaissons de plus libre au Gandhâra — si l'on excepte, sous les arches en fer à cheval de certaines frises de Sikri (Lahore, n°s 2297 et 2300; cf., pour l'allure générale du motif, fig. 102), des groupes d'allures suspectes et qui annoncent déjà les obscénités dont l'Inde médiévale s'est plu à entourer le portail de ses temples, — c'est le tableau de la figure 130. Il n'y a pas là de quoi fonder un musée secret, et il n'y a pas de crainte à concevoir que les fouilles futures en fournissent jamais la matière. Sans doute, il faut faire honneur de cette irréprochable tenue au goût sérieux des donateurs et à la sincère austérité des moines, autant qu'à la vertu des imagiers.

§ III. Le caractère composite du style.

Cette patiente analyse nous a permis de distinguer dans la décoration des monuments du Gandhâra, d'une part, les éléments que connaissait déjà la vieille école indienne et, d'autre part, ceux

[1] Cf., parmi les pièces publiées, V. Smith, *Mathurâ*, pl. XXVIII et LXIII

qui sont, sans contestation possible, la spécialité de la nouvelle école. La première remarque qui s'impose est le petit nombre des motifs qui sont foncièrement indigènes, comme par exemple la feuille du figuier sacré, ou purement grecs, comme les scènes de bacchanales. Entre ces deux extrémités de la série se répartissent toutes sortes de compositions mixtes, où nous ne sommes pas peu embarrassé pour doser la proportion d'influence indienne ou classique. Il en est d'elles comme des habitants mêmes de la péninsule, dont le teint passe par toute la gamme du blanc au noir. Ce qui ressort au premier abord, c'est que ce répertoire décoratif est un compromis entre deux styles : le point délicat est de déterminer les nuances. Pouvons-nous pousser plus loin notre enquête et distinguer le mode de formation de certains de ces produits hybrides qui déconcertent davantage à mesure qu'on les examine mieux? A prendre une vue simpliste des choses, on serait d'abord tenté d'admettre l'existence d'un double mouvement en sens inverse, mais aboutissant au même résultat : d'un côté, il y aurait eu tendance à gréciser les anciennes productions indigènes, et, de l'autre, à indianiser les dernières acquisitions classiques. Ainsi s'expliquerait à merveille le caractère composite et, pourrait-on dire, métissé de cet art. Ce qui complique malheureusement le problème, c'est que la plupart des éléments soi-disant indiens ne sont déjà, comme nous savons, que des motifs originaires d'Occident et seulement naturalisés dans l'Inde. Si donc l'art gréco-bouddhique avait emprunté dans le pays la moitié de son bagage décoratif, il en résulterait pratiquement que ses emprunts auraient surtout porté sur ce dont, en vertu de ses attaches occidentales, il était lui-même le plus riche, à savoir des sujets grecs ou persans. La conclusion, pour être logique, ne laisse pas d'être paradoxale, et il convient d'y regarder à deux fois avant de s'y ranger. La question est en effet d'importance, et de la réponse qui y sera donnée dépendra pour une bonne part l'idée que nous devrons plus tard nous faire des origines et de la chronologie de l'école du Gandhâra.

Y a-t-il eu hellénisation de motifs indiens? — La théorie qui s'est spontanément offerte à nous est, il faut l'avouer, des plus séduisantes. On a constaté, par exemple, la présence sur la balustrade de Bodh-Gayâ de toute une collection de monstres marins et d'êtres fantastiques : quoi de plus naturel que de considérer les tritons, les hippocampes et les centaures du Nord-Ouest, qui leur sont sûrement postérieurs, comme une reprise, seulement plus classique, de ces motifs déjà familiers? Pour accepter la vraisemblance de cette sorte de retour aux sources, il suffit — et l'on n'y est que trop enclin — de prendre l'Inde comme une unité géographique et d'oublier que Bodh-Gayâ est exactement à cinq cents lieues de Pêshawar. Cette objection même n'est pas décisive. Puisque, de l'aveu commun, ces motifs ont pénétré dans la vallée du Gange en venant d'Occident, il est bien permis de supposer qu'ils avaient semé en route quelques répliques. La chose est possible, en effet; seulement les ruines du Gandhâra ne nous en ont fourni aucune preuve, pas même aucun indice. Mais allons jusqu'au bout des concessions, et admettons que l'école gréco-bouddhique ait trouvé déjà employés sur place plusieurs de ses sujets décoratifs : à qui fera-t-on croire que les sculpteurs qui viennent de se révéler à nous en pleine maîtrise des procédés des ateliers d'Asie Mineure — nous parlons des auteurs des figures 111 à 131 — aient éprouvé le besoin de se mettre à la remorque des médiocres tailleurs de pierre de l'Inde centrale, quand la fantaisie leur a pris de figurer un lion ou un griffon, un triton ou un centaure? Ce sont les derniers types pour lesquels ces héritiers directs de la tradition classique auraient eu besoin de leçons. Que la nouvelle école ait dû réemprunter à l'ancienne son propre patrimoine, nous n'en voyons donc, *a priori*, aucune raison : nous n'en relevons expérimentalement aucune trace. Car, enfin, il est à présumer que les motifs supposés ré-hellénisés auraient gardé de leur avatar indien quelque marque probante. Un instant on a pu croire en tenir une dans l'appendice particulier que portent, au bas de leur torse



Fig. 127.



Fig. 128.



Fig. 129.



Fig. 127-130. — Motifs et scènes bachiques.

Fig. 127. Provenant du monastère supérieur de Nathou. (Cf. A. M. I., pl. 121.)
Fig. 128. Musée du Louvre, n° 59. Provenant du Bounér. Hauteur : o m. 12.
Fig. 129. Musée de Lahore, sans numéro ni provenance. Longueur : o m. 80.
Fig. 130. Musée de Lahore, sans numéro ni provenance. Hauteur : o m. 23.

d'homme, les centaures de Mathurâ et du Gandhâra (cf. p. 211); mais il est bien clair, par la comparaison des figures 88 *c* et 124, qu'il est seulement imité des tritons classiques. Bien mieux, il n'est pas sûr que le *kiṃnara* de la figure 79 soit une adaptation gréco-bouddhique de celui de Barhut; pas plus que les griffons, les dragons, les sphinx ou les harpies, l'art hellénistique n'ignore ces êtres au buste terminé par des rinceaux d'acanthes : on en peut voir un au Louvre en train de faire boire un lion ailé[1]. Ainsi, à mesure que nous serrons de plus près nos documents, l'apport matériel de l'Inde dans la décoration du Gandhâra diminue et se réduit, en fin de compte à quelques ornements tirés de la flore ou de l'architecture locales. Encore faut-il remarquer que le lotus avait déjà été utilisé en Égypte et en Perse; il serait même loisible de soutenir que la feuille du figuier sacré ou l'arche en fer à cheval ont pu être copiées d'après nature et que leur emploi n'implique nullement l'imitation directe d'un bas-relief.

En résumé, nous devons reconnaître dans l'Inde deux couches de dépôts artistiques laissées, pour ainsi parler, par deux vagues successives d'influence occidentale : l'une correspondant à l'essor pris par l'architecture religieuse du bassin du Gange à la suite d'Açoka, l'autre à la floraison dans le Nord-Ouest de la sculpture gréco-bouddhique; mais jusqu'ici rien ne nous autorise à penser que celle-ci ait aucun lien de dépendance à l'égard de celle-là. Il en résulte aussitôt que l'école du Gandhâra ne serait pas le produit d'une sorte de « renaissance » de la vieille école indienne remontant à ses modèles grecs, mais bien le fait d'une importation nouvelle, seulement plus riche et plus classique, et, par suite, probablement due à une immigration d'artistes plus nombreux et plus experts. Par ailleurs, le fait qu'une partie de leur répertoire n'était pas totalement inconnue de leurs clients indigènes aura peut-être facilité le placement de leur marchandise à ces colporteurs d'art. C'est

[1] Cf. S. Reinach, *Répertoire de la statuaire grecque et romaine*, I, p. 83.



Fig. 131.



Fig. 132.



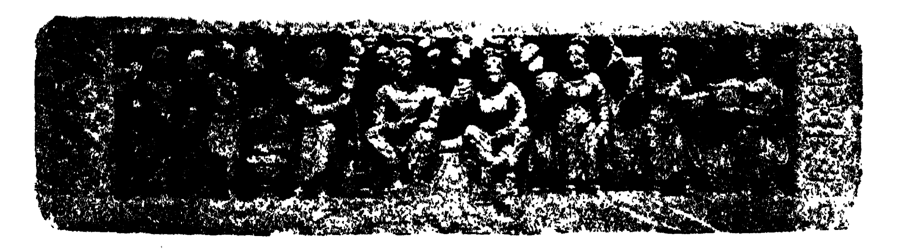


Fig. 131-133. Autres scènes bachiques.

Fig. 131. Collection des Guides à Mardân. Hauteur : 0 m. 12.

Fig. 132. Musée de Lahore, n° 234. Hauteur : 0 m. 16.

Fig. 133. British Museum. Provenant de Kâfir-Kot. Hauteur : 0 m. 14.

là tout ce que l'examen des motifs décoratifs nous permet d'avancer au sujet de leur origine, et cette constatation à son tour influe grandement sur le problème de leur classement chronologique. Si la théorie que nous venons d'abandonner était vraie, il en aurait fallu conclure que les bas-reliefs les plus indiens de style étaient aussi les plus anciens, comme étant les moins avancés dans la voie de leur transformation à la grecque[1] : or ce raisonnement ne conduit pas à des résultats moins absurdes au point de vue de l'âge que de la technique de ces œuvres d'art. Prenons par exemple les atlantes, et oublions un instant la distance qui sépare dans l'espace ceux de Bodh-Gayâ (fig. 82) de ceux du Gandhâra; encore est-il impossible de négliger l'écart non moins énorme qui se creuse entre ces figures sans caractère et, d'autre part, les types si fortement caractérisés des génies ailés (fig. 77 et 84), des géants arc-boutés (fig. 85), des Hercule (fig. 87) et des esclaves barbares que l'école gréco-bouddhique leur a substitués[2]. Si nous devions supposer, contre toute apparence, que, par un procédé d'hellénisation dont nous ne nous chargeons pas d'expliquer le mécanisme, ceux-ci sont sortis de ceux-là, il nous faudrait aussi admettre que ceux du Kaçmîr (fig. 86 et 108), plus proches par le style de ceux de l'Inde centrale que de ceux du Nord-Ouest, sont également intermédiaires entre eux par la date; or ils sont sûrement postérieurs, et de plusieurs siècles, à ceux du Gandhâra. Ainsi, dans ce cas particulier, il est plus que douteux que le motif soit remonté, du Magadha au Gandhâra, vers sa source; mais il est bien clair que, du Gandhâra au Kaçmîr, il en est redescendu pour se retrouver à peu près au même point que jadis au Magadha, et sans doute sous l'action des mêmes causes. En d'autres termes, tandis que le fait de son «hellénisation» primitive n'est rien moins que probable, celui

[1] Cette thèse a été suggérée, d'une façon d'ailleurs tout incidente et à propos des motifs légendaires, par M. Th. Bloch (*J. A. S. B., Proceedings*, 1898, p. 189) : nous aurons à y revenir. (Cf. *J. A.*, sept.-oct. 1903, p. 320.)

[2] Cf. encore *A. M. I.*, pl., 101, et *J. I. A. I.*, 1898, pl. 26.

de son « indianisation » subséquente est certain. D'une façon générale, nous allons voir qu'autant les preuves du premier procédé nous font défaut, autant les exemples précis du second abondent : à lui seul, il rend compte du caractère hybride que nous avons dès l'abord signalé chez la plupart de nos bas-reliefs.

L'indianisation des motifs classiques. — Si l'on reprend une à une les compositions dont l'origine hellénistique nous a semblé le plus évidente, on aperçoit çà et là quelques petits détails qui ne sont pas inutiles pour nous empêcher d'oublier que ces sculptures n'ont pas été trouvées à Alexandrie ou à Pergame, non pas même à Palmyre ou à Séleucie, mais dans un Orient encore plus lointain, sur les bords de l'Indus ou du « fabuleux Hydaspe ». C'est ainsi que les Amours qui se mêlent aux guirlandes portent des bracelets aux chevilles et jouent d'instruments de musique indigènes, notamment de certains tambours à deux mains. On peut suivre ainsi, de la figure 116 à la figure 118, les progrès de cette acclimatation du motif, qui va peu à peu s'adaptant à son nouveau milieu. Ce serait chose facile, à l'aide des seuls spécimens conservés, que de ménager une transition insensible entre les plus classiques de ces guirlandes et celle, de facture tout indienne, qui décore la balustrade d'Amarâvatî. Tous les motifs de provenance occidentale semblent passer indistinctement par cette même filière. Voyez encore comment, jusque sous les arches indiennes encadrées de piliers indo-persans (fig. 101 à 103), les natifs du pays supplantent les génies pour être à leur tour remplacés par des moines ou des images et objets de piété (cf. fig. 297-298 et 180, 187, 300). Ici la composition revêt à chaque étape un caractère non seulement plus local, mais encore plus bouddhique. Partirons-nous à présent de ces scènes de bacchanales qui nous ont paru les plus grecques de toutes (fig. 127-130)? Leur graduelle transformation nous conduira aux résultats les plus inattendus. Tout d'abord, chez celles qui crient le plus haut leur origine classique, des notations de bijoux ou de costume prouvent

que l'artiste a mêlé à ses souvenirs d'école les fruits de son observation personnelle. Remarquez, par exemple, les cordons qui se croisent sur le do des femmes de la figure 130; ils retiennent leur *coli* ou corsage indien, souvent réduit ainsi aux dimensions et au rôle de simple couvre-gorge. Si nous passons à la figure 133 *a*, nous constatons que les personnages ne sont plus empruntés à la mythologie classique, mais indienne, et nous devons reconnaître des *Nâga* au chaperon de cobra qui se recourbe derrière leur nuque. Donc un roi des Nâgas et sa reine — leur dignité se marque par le septuple *capello* qui ondule au-dessus de leur tête — sont assis côte à côte, le verre en main, et leurs suivantes s'empressent à leur apporter d'autres vases; mais, dans ce tableau, il ne reste plus guère d'hellénisant, outre l'inspiration bachique, que le cratère où un esclave vide de haut une outre de vin, peut-être aussi la corne qu'une des femmes (la seconde à partir de la gauche de la reine) tient dans sa main droite.

Sur un second morceau de la même provenance (fig. 133 *b*), le Nâgarâja est seul, et son harem lui donne un concert où la flûte et le flageolet grecs se marient dans l'orchestre au luth, à la harpe et au tambourin indigènes. Un autre fragment (fig. 132) nous montre toute une troupe de Nâgas et de Nâgîs, danseurs ou musiciens, suivant processionnellement un prince occupé à faire brûler des parfums sur un autel; et, le long des contre-marches de l'escalier de Jamâl-Garhî, se déroulent de semblables théories[1]. C'est toujours l'usage antique de décorer les frises par des suites de personnages qui règne : seulement, tandis que tout à l'heure c'était le détail de genre qui était indigène et détonnait dans l'ensemble classique, ici les proportions sont renversées, et c'est tel trait de hasard — comme, par exemple, à Jamâl-Garhî, l'emploi de la double flûte — qui seul rappelle le modèle originel. Mais l'application la plus curieuse de ce procédé est encore en réserve : nous

[1] Voir des fragments, *A. M. I.*, pl. 151, et *J. I. A. I.*, 1898, pl. 24. Cf., ici même, fig. 299, et *A. M. I.*, pl. 117-8.

voulons parler de celle qui consiste à substituer aux défilés processionnels ou orgiaques des alignements de Buddhas et de Bodhisattvas (fig. 134-135). Cette fois, nous pouvons considérer comme parachevée l'adaptation de la technique classique au goût et aux



Fig. 134.

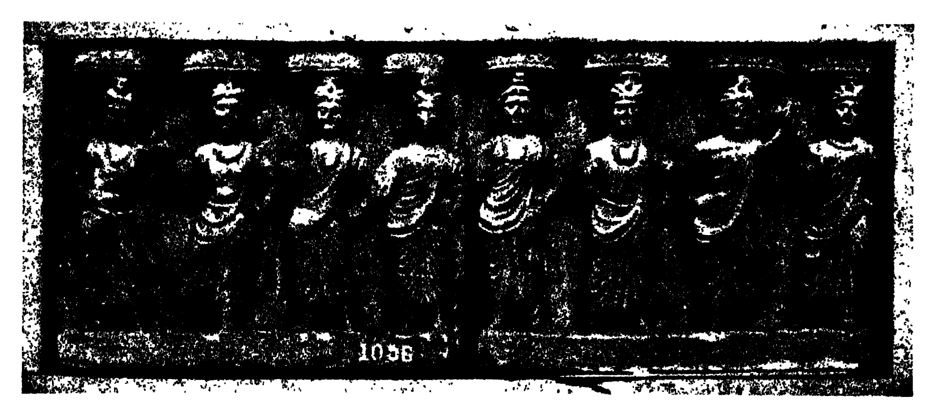


Fig. 134-315. — Frise d'icones : Buddhas et Bodhisattvas.
Fig. 134. Musée du Louvre, n° 19. Provenant du Bounér. Hauteur : 0 m. 175.
Fig. 135. Musée de Lahore, n° 1056. Provenant de Nathou. Hauteur : 0 m. 155.

besoins religieux des Indiens; pourtant, jusque dans ce cas décisif, il ne saurait être question d'une action exercée sur les œuvres du Gandhâra par l'ancienne école indienne. La raison en est péremptoire : celle-ci ne connaissait même pas, comme nous verrons, le type du Buddha. C'est, au contraire, sous l'influence des exemples

IMPRIMERIE NATIONALE.

gandhâriens que ces répétitions indéfinies de pieuses images rangées côte à côte, debout ou assises, ont eu plus tard dans l'Inde — et déjà à Amarâvatî — le déplorable succès que l'on devine. Quelque temps encore le talent des premiers initiateurs persiste à se marquer dans la variété des poses (fig. 77), parfois aussi des groupements (fig. 215) et des ornements accessoires (fig. 136); mais, peu à peu, les figures se stéréotypent et les attitudes se figent, comme si les icones n'étaient là que pour faire nombre (cf. fig. 71, sur le premier tambour circulaire); car, si l'esthétique n'y trouve plus son compte, il n'en était pas de même de la paresse routinière de l'artiste et de la piété, avide d'accumuler des mérites, du donateur.

La conception que nous venons de nous faire de la décoration gréco-bouddhique implique, à son tour, des conclusions sur les rapports chronologiques de ces divers bas-reliefs. Si tout indique que cet art a été importé en pleine possession de sa technique, il en résulte naturellement que celles de ses productions où l'empreinte classique est le plus fortement marquée sont aussi les plus anciennes; à un degré plus avancé d'indianisation correspond, au contraire, une date plus basse : et ainsi l'histoire de l'école se réduit à celle de sa décadence. Rien de mieux en théorie; en pratique, rien de plus décevant : et l'on s'en aperçoit vite dès que, sortant des généralités, on veut déterminer par de pures raisons de style l'âge d'une sculpture donnée. Justement parce qu'il s'agit d'un art importé, il faut toujours compter, dans chaque cas particulier, avec le faire plus ou moins adroit et l'éducation plus ou moins classique d'un sculpteur de passage. Ainsi il est extrêmement vraisemblable, mais il n'est nullement certain, que la figure 130 soit antérieure à la figure 133 et la figure 131 à la figure 132, par exemple. Enfin, pour bien des spécimens, une remarque, qu'on n'a pu manquer déjà de faire, achève de ruiner toute spéculation chronologique de cet ordre : c'est à savoir que sur maintes sculptures les motifs de tout style se mêlent avec l'éclectisme le plus déconcertant. Ici (fig. 96) les feuilles d'acanthe côtoient les églantines; là (fig. 105)

elles s'associent aux pétales de lotus dans la décoration d'un pilier indo-persan. Ailleurs la balustrade voisine avec les guirlandes portées par des Amours (fig. 76), et les pilastres corinthiens supportent des architraves et des corniches assyriennes (fig. 137 et 160). Si nous prenons une stèle de grande dimension comme celle de la figure 77, nous y trouvons à la fois l'ornement en balustrade et en damier,



FIG. 136. — FRISE DE BUDDHAS ET ASSISTANTS.

Musée de Lahore, n°s 2058-2059. Provenant de Sikri. Hauteur : 0 m. 49.

l'arche indienne ou trifoliée et le fronton coupé, les piliers indo-persans et indo-corinthiens, les lotus et les atlantes, etc., le tout sur moins d'un mètre carré de superficie. Si quelque indice intrinsèque peut nous servir à dater approximativement ce morceau, il nous sera peut-être fourni par les statues; mais ce n'est évidemment pas à cet inextricable fouillis d'éléments décoratifs qu'il faudra le demander.

Le décor dans les scènes légendaires. — On comprend, dès lors, les longues précautions que nous avons dû prendre pour tâcher de mettre un peu d'ordre au milieu de cette confusion et de nous orienter à travers un tel labyrinthe. Encore notre tâche n'est-elle pas terminée. Il nous resterait à étudier tout ce qui concerne la mise en scène des légendes. Sans revenir sur les architectures, nous devons au moins dire un mot du mobilier. Comme dans notre antiquité classique et comme dans l'Inde moderne, il est naturellement des plus sommaires et ne comprend guère que des lits et des sièges. Le lit est l'ordinaire *câr-pai* indien avec ses «quatre pieds» de bois fichés dans un cadre rectangulaire, sur lequel s'entrecroise un filet de corde ou un réseau de sangle (voir fig. 149, 178, 179, etc.). D'habitude, il est horizontal ou du moins veut l'être, même sur la figure 279; quelquefois il est délibérément en plan incliné (fig. 180-181, 277). Une draperie flottante, parfois brodée et ornée de deux gros glands, dissimule le vide entre les pieds. Ces derniers sont le plus souvent tournés à la façon de nos pieds de table. Rarement l'artiste s'est essayé à établir un meuble de style : alors une tête d'éléphant, parfois prise entre des mâchoires de tigre, allonge ou enroule sa trompe que termine un évasement fantaisiste et armé de griffes (cf. fig. 276 et 279). Sur le cadre sont jetés un matelas et un ou deux oreillers, diversement traités : et cette entente du confortable a donné au major Cole une haute opinion de la civilisation ancienne du Gandhâra. La literie la plus curieuse pour nous, parce qu'elle a le plus de couleur locale, est celle de la figure 282, d'après une variante de Mathurâ : elle est faite d'un de ces matelas portatifs, articulés et pliants, bien connus de tous ceux qui ont voyagé en Extrême-Orient et auxquels les Français d'Indo-Chine ont donné le nom de «cambodgien»; on peut ajouter que l'oreiller de forme triangulaire est également resté en usage dans toute la partie indienne de la péninsule indo-chinoise. Mais, d'autre part, comment s'empêcher de remarquer la réelle analogie qui existe entre certains de ces lits, à l'absence de dossier près, et ceux qui

servent de motif central aux banquets funèbres des sarcophages grecs ou romains[1]? Nous retrouvons ainsi, jusque dans le décor des scènes légendaires, le mélange accoutumé des styles.

Cette même diversité de facture se marque dans les sièges et les autres articles du mobilier. Certains trônes à une ou deux places (fig. 151 et 162) avec leurs hauts dossiers et leurs pieds largement façonnés au tour rappellent les modèles de l'ébénisterie occidentale, ne serait-ce, sans aller plus loin, que celui du trône de Xerxès. D'autres sont de simples lits (cf. fig. 161) ou encore des lits simplement réduits de moitié dans le sens de la longueur. Construits de la même manière, recouverts d'une housse et d'un coussin tout semblables, ils reçoivent également le nom de *paryaṅka* (cf. fig. 233, 243, etc.). Nous apprendrons à y reconnaître les sièges de cérémonie que ses hôtes offraient au Buddha quand il était en visite chez des laïques. Sous l'arbre de la Bodhi et dans les résidences de la communauté (cf. fig. 210, 242, etc.), il fait usage, ainsi que ses moines, de ces trônes permanents de pierre qui sont déjà figurés sur les plus vieilles sculptures (cf. fig. 206, etc.) et dont un spécimen a été retrouvé derrière le temple et sous l'arbre sacré de Bodh-Gayâ[2]. Les ascètes brahmaniques, de leur côté, sont assis dans leur ermitage sur de curieux rouleaux de sparterie (*bṛisî*) qui leur sont spéciaux (cf. fig. 189-190); à la cour même, semble-t-il, ils n'acceptent ou ne reçoivent que des tabourets de rotin (fig. 151) : mais on a eu soin de les recouvrir préalablement, en leur honneur, d'un morceau d'étoffe blanche (cf. l'expression pâlie : *dussapîṭha*). Devant la plupart des lits ou des sièges est placé un petit banc (*pâda-phalaka*). Avec son inélégance fait contraste le dessin singulièrement classique du trépied qui sert d'escabeau de bain à l'enfant-Buddha (fig. 156; déjà plus rudimentaire sur la figure 157). On peut

[1] Cf. S. Reinach, *Rép. de la statuaire grecque et romaine*, I, p. 48-53.

[2] Cunningham, *Mahâbodhi*, pl. XIII (*vajrâsana*); cf. Barhut, pl. XIII-XVII, etc. — Les dimensions de tous ces sièges ont été plus tard codifiées dans la *Bṛihat-Saṃhitâ* (voir traduct. Kern, *J. R. A. S.*, 1875, p. 122).

en rapprocher, pour la forme du support, le guéridon qui sert de toilette sur la figure 234; mais c'est à condition d'y opposer à leur tour les tables pliantes disposées devant les convives des figures 241 et 262 et qui font encore partie dans l'Inde de tous les mobiliers de camp. Les cratères bachiques des figures 129 et 133 sont ostensiblement traités d'après l'antique; purement indigènes seraient les auges (fig. 163) et les cruches rondes (fig. 140, 156, etc.), les vases à aumône (fig. 211, etc.) et les aiguières à bec (fig. 244, etc.). A la mode grecque ou romaine sont encore conçus, en dépit de leur nom sanskrit de *dîpa-vṛikṣa* (arbre-à-lampe), les hauts lampadaires ou candélabres [1] faits d'une seule colonnette et porteurs d'un seul luminaire (fig. 160 *a* et 179); en revanche, les autels en forme de brûle-parfums (fig. 137, 293-294) rappellent moins notre autel antique que le pyrée iranien; et c'est bien aussi au-dessus de ce dernier que les monnaies nous montrent les rois Koushans, à partir de Kadphisès, étendant leur main droite dans le geste du sacrifice [2].

Tous ces objets, si disparates qu'ils soient, n'épuisent pas la liste de ceux qui rentrent dans la catégorie des arts qu'on est convenu d'appeler décoratifs. Nous aurions encore à étudier le caractère plus ou moins local, plus ou moins exotique, après les meubles, des véhicules (litières et chars, couverts ou non); des armes (arc, lance, épée, hache et massue; casque, bouclier et cuirasse) et des instruments de musique (flûte, luth, harpe, tambourin); des ustensiles (parasols avec ou sans sonnettes, chasse-mouches, éventails, miroir, tablette à écrire) et des outils (scie, faucille, rasoir, charrue); des parures d'homme ou de femme comme des harnachements de cheval et d'éléphant, etc. On devine aisément l'intérêt que présenterait une revue détaillée de tous ces détails pittoresques et le jour qu'elle jetterait sur la civilisation ancienne du pays. Mais à tout prendre, et selon le biais sous lequel on les considère, ce

[1] Cf. *Buddha-carita,* V, 44; S. Reinach, *Répert.,* I, p. 127. — [2] Cf. Gardner, pl. XXV-XXVI.

sont là des rudiments ou des raffinements de recherches auxquels, dans l'état actuel des études sur l'art gréco-boudhique, il est déjà trop tard ou encore trop tôt pour se livrer. Nous ne sommes plus en effet réduits, faute de rien comprendre au sens des bas-reliefs, à en analyser seulement les éléments matériels, comme le spectateur d'un drame en langue inconnue se rabattrait forcément sur la mise en scène; et, d'autre part, il serait prématuré de vouloir dresser

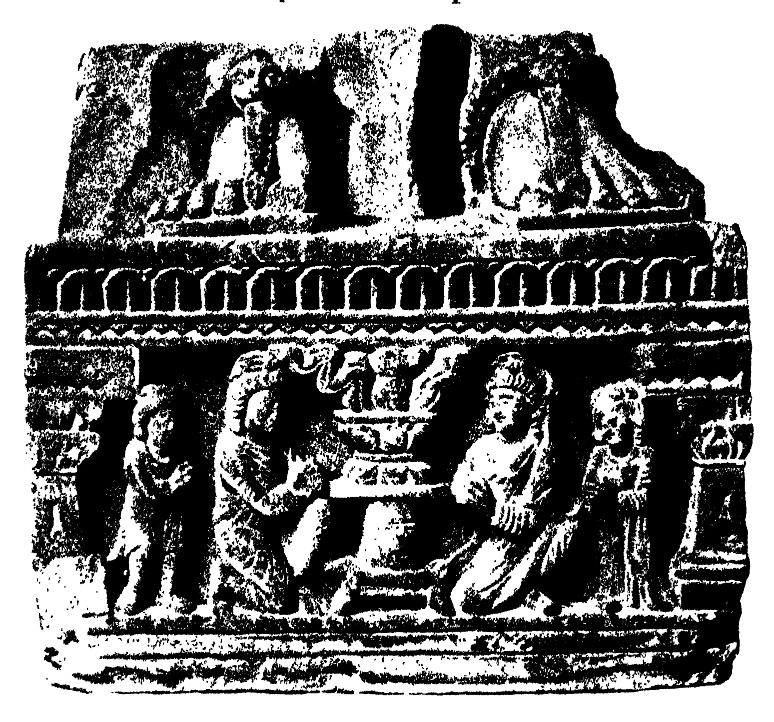


FIG. 137. — BRÛLE-PARFUMS ET DONATEURS.
Musée du Louvre, n° 29. Provenant de Kharkai. Hauteur : 0 m. 30.
Piédestal d'une statue de Bodhisattva.

un dictionnaire des antiquités du Gandhâra avant que le gros du travail archéologique ne soit au préalable achevé. En attendant, nous avons mieux à faire qu'à compter le nombre des cordes des harpes et des écailles des cuirasses; et nous serions impardonnable de nous attarder à ces curiosités d'antiquaire alors que l'identification d'un grand nombre de bas-reliefs représentant des épisodes légendaires est encore à découvrir.

CHAPITRE V.

LA LÉGENDE DU BODHISATTVA.

Les conclusions auxquelles nous a conduits l'étude des motifs décoratifs sont grosses à leur tour d'indications sur la méthode qu'il convient d'appliquer à l'interprétation des scènes légendaires. Cette accommodation croissante, et dont nous venons de constater tant de preuves, des sujets et des procédés les plus classiques au goût et aux habitudes des donateurs indigènes, implique en effet l'intention de plaire de plus en plus à leurs yeux : de là à vouloir parler à leur esprit, il n'y avait qu'un pas. Aussi ne chercherons-nous pas dans les bas-reliefs, dont nous abordons à présent l'examen, des sujets empruntés à la fable grecque ou latine. Qu'ils représentent des épisodes mythologiques ou des tableaux de genre, leur variété, hiératique ou familière, n'a point pour but de fournir des illustrations aux *Métamorphoses* d'Ovide ou à quelque roman milésien : les gens du Gandhâra n'en auraient eu que faire. Si imbus que fussent les sculpteurs de la tradition classique, ils ne pouvaient espérer intéresser des Indiens qu'à condition de tirer leurs sujets des mythes et des légendes de la contrée : or c'est ce dont l'Inde, elle aussi « mère des fables », manquait le moins. Entre toutes les religions et sectes qui y pullulent, c'est la plus ouverte aux influences étrangères, à savoir le Bouddhisme, qui a été surtout, sinon exclusivement mise à contribution. Nous aurons à revenir plus tard sur les raisons particulières de ce fait historique : pour le moment bornons-nous à constater que si nous devons chercher dans les textes, seuls guides dignes de foi de l'archéologue, le commentaire de nos sculptures, c'est aux écritures bouddhiques qu'il faudra nous adresser. Celles dites « du Nord », rédigées en sanskrit à peu près dans la même région où furent exécutés les bas-reliefs, nous fourniront probablement une aide plus considérable que la

rédaction pâlie. Çà et là, quand l'original indien est perdu, la traduction chinoise ou tibétaine viendra à notre secours. Enfin nous ferons à l'occasion usage et état, en dépit de leur date relativement tardive, des relations des pèlerins chinois; ils ont vu en effet de leurs yeux une bonne partie de ces sculptures et souvent, écrivant sous la dictée de leurs *cicerone*, ils nous ont transmis l'écho des commentaires oraux dont elles étaient l'objet : aussi leurs notes de voyage forment-elles, en bien des cas, le complément indispensable des textes sacrés.

Si nous cherchons maintenant à quoi, dans la masse de la tradition bouddhique, se sont attaqués les artistes en quête de motifs, nous trouverons que tout naturellement ils sont allés droit aux scènes de légendes et de morale en action. Étant données les conditions de l'art plastique, il n'en pouvait être autrement. Ni les préceptes abstraits, ni les spéculations métaphysiques ne se prêtent à l'illustration. Exception ne doit être faite que pour la fameuse «roue» dont le modèle, déjà décrit dans le *Divyâvadâna*, se rencontre à Ajaṇṭâ[1], et qui est un véritable microscosme : sur le plat de sa jante se déroule la série des huit causes-effets dont l'enchaînement mène éternellement l'humanité de «l'ignorance» à la mort, et, entre les rayons, sont dépeintes les diverses conditions où l'homme est susceptible de renaître dans le cercle de la transmigration. Mais en dehors de cette composition, le Bouddhisme ne connaît guère d'image de piété qui ne représente quelque épisode tiré de la vie, ou plutôt des vies de son fondateur. Tandis que l'art chrétien s'inspire à la fois de la biographie du Christ et de celle de ses apôtres, et puise aussi bien dans la «Vie des saints» que dans les Évangiles, l'art bouddhique tourne ainsi tout entier autour de la personne du Buddha. La matière n'en était pas moins considérable. Si les Bouddhistes ne possédaient pas de véritable biographie de leur Maître, il n'était en revanche beau trait de charité, de désin-

[1] Cf. *Div.*, p. 300; *Ajaṇṭâ*, pl. 56 (grotte XVII).

téressement et de sacrifice qu'ils n'eussent transformé en un incident de l'une de ses existences passées, ainsi que la doctrine de la palingénèse les y invitait d'ailleurs assez. On comprend dès lors et le nombre et la variété des bas-reliefs que nous allons étudier et auxquels la plupart des motifs décoratifs plus haut énumérés ne font que servir de cadre. Si nombreux et divers qu'ils soient, toujours nous trouvons qu'ils représentent une scène édifiante, et presque toujours l'édification réside dans le fait que, sous une forme ou sous une autre, l'ascète d'entre les Çâkyas (*Çâkya-muni*) en est le protagoniste. Il en résulte que tous viennent naturellement se disposer dans l'ordre traditionnel pour former une sorte de légende illustrée du Buddha.

Nous ne cacherons pas à quel point cette constatation est pour nos recherches la bienvenue. Elle fournit en effet le moyen d'établir un classement provisoire des bas-reliefs. Le procédé est assurément fort empirique : mais à quel autre avoir recours? Il ne peut être question — s'il faut le répéter encore une fois — de ranger ces œuvres d'art ni par nom d'auteur, puisqu'elles sont toutes anonymes, ni par lieu d'origine, puisqu'elles manquent pour la plupart d'état civil. D'un autre côté rien ne serait plus sujet à caution qu'un essai de classement chronologique avant toute étude préalable des monuments. Reste donc à les classer par sujets, ce qui peut se faire aisément et ne suppose du moins aucune théorie préconçue : c'est à ce parti que nous allons nous arrêter. À la vérité, ce sera là un pur travail de marqueterie, composé de pièces et de morceaux rapportés, ainsi que le faisait pressentir tout ce que nous avons dit plus haut de la façon dont les collections ont été formées. Dans un cas même, celui de Sikri, où une série entière de panneaux détachés a été découverte dans l'ordre originel (fig. 73), il apparaît qu'ils auraient été distribués d'après des considérations esthétiques et non point historiques[1]. Évidemment ces dernières

[1] Cf. *J. A.*, sept.-oct. 1903, p. 311-312, et plus haut, p. 182, n. 2.

n'avaient pas dans l'Inde ancienne l'importance souveraine que nous voyons qu'elles ont prise plus tard à Java. Il ne faudrait pourtant pas croire qu'elles fussent étrangères à l'esprit des artistes gréco-bouddhiques. A plusieurs reprises, nombre de fragments de frise, par hasard conservés, nous fournissent des suites biographiques fort étendues. Les bases des petits *stûpa* de la figure 208 résument en quatre tableaux toute la dernière existence du Maître; il en faut huit à celle de la figure 71 pour raconter seulement sa jeunesse. Les scènes sculptées sur un autre tambour circulaire, provenant également de Sikri, le menaient de l'enfance (fig. 165) à la mort et même au tombeau (fig. 297-298). Une autre série analogue, provenant de Koi, et dont la figure 174 peut servir de spécimen, faisait de même[1], etc. Ces exemples suffisent à prouver que le classement aujourd'hui proposé par nous pour les sculptures n'aurait point paru si déraisonnable à leurs auteurs, et qu'il est par suite beaucoup moins artificiel qu'on n'aurait pu croire.

Un autre témoignage de l'existence, peut-être même de la prévalence de l'ordre biographique nous est apporté par le système de composition des bas-reliefs. Entre les règles fort simples auxquelles ce dernier se laisse ramener, il en est une qu'il importe d'énoncer dès le début, en raison de son utilité pratique et immédiate. Le trait le plus général, et dont il faut toujours partir, est le caractère pittoresque et, pour ainsi dire, graphique de ces œuvres d'art : avant tout ce sont des récits sur pierre. Ce récit remplit tantôt le cadre entier d'un panneau rectangulaire, tantôt une succession de cadres distincts ménagés dans la hauteur ou la largeur d'une seule dalle. Quand ces tableaux se superposent, par exemple sur un revêtement de pilier ou un jambage de pignon, il est des cas où l'histoire se lit de haut en bas (cf. fig. 181), d'autres où elle se lit de bas en haut (cf. fig. 237-238); mais il arrivera également que les sujets s'étagent sans lien apparent entre eux au

[1] On en trouvera la preuve sur la photographie n° 1031 du *Gen. List.*

gré de la fantaisie du décorateur (cf. fig. 74). Au contraire, dans le cas des frises horizontales sculptées sur un même bloc de pierre, c'est une loi absolue que les scènes se succèdent chronologiquement en allant de droite à gauche; du moins, ne connaissons-nous d'exception à cette règle que dans le cas spécial des contre-marches d'escalier, dont les sculptures se développent alternativement de droite à gauche et de gauche à droite, en *boustrophédon*. Partout ailleurs, que les frises soient circulaires ou non, que les motifs s'alignent sans séparation marquée, ou qu'ils soient séparés par des petits arbres, ou enfin — comme c'est le plus fréquent — qu'ils soient encadrés de pilastres, toujours ils se déroulent, pourrait-on dire, dans la même direction que l'écriture de l'Inde du Nord. La vraie raison de cette disposition nous semble résider dans la coutume indienne, sinon universelle, de faire la *pradakṣiṇâ* des édifices sacrés, c'est-à-dire d'en faire le tour en les tenant à sa droite et par suite en se déplaçant de la même façon que le soleil[1]. Les épisodes se déroulaient tout naturellement dans le sens même de la marche du fidèle et l'ordre où son œil les rencontrait tour à tour pendant cette pieuse circumambulation. Cela est si vrai qu'à Amarâvatî les bas-reliefs sculptés sur la face *intérieure* de la balustrade se développent en ordre exactement inverse en vertu de la même loi. Le fidèle, suivant le chemin de ronde ménagé entre la balustrade et le *stûpa*, avait en effet celui-ci à sa droite et celle-là à sa gauche : il en résulte que les motifs de la balustrade lui apparaissaient en allant de gauche à droite, et l'ordre biographique marchait par suite en ce sens; nous en avons ici même des exemples dans les figures 146 à 148 qui se touchaient sur la rampe ou encore dans les trois scènes qui décorent le milieu du pilier de la figure 228. On devine toute l'importance que peut avoir une si fidèle observation d'une règle aussi rationnelle quand

[1] Les explications contraires et sûrement erronées où s'embrouille le pèlerin Yi-tsing (*Record*, p. 141 et suiv.) reposent sur une confusion entre la droite et la gauche de l'objet à vénérer et du vénérant.

il s'agit de préciser le sens de certains bas-reliefs; dans plus d'un cas elle nous aidera à renouer l'unique fil conducteur qui nous guide au milieu de ce labyrinthe.

Il va de soi qu'une fois rangés dans l'ordre biographique, les bas-reliefs se distribuent d'eux-mêmes entre les trois périodes canoniques de l'existence du Buddha. Nous nous servirons de cette division dans la mesure où elle est utile à notre dessein. Il ne faut pas oublier en effet que notre but n'est pas d'établir une vie illustrée du Çâkya-muni, mais seulement la liste des sujets traités par l'art gréco-bouddhique. Aussi n'hésiterons-nous pas, pour plus de commodité, à faire rentrer dans la première ou «lointaine» époque toutes les vies antérieures du Prédestiné, et à en rapprocher la seconde époque, qui va de sa dernière renaissance à l'obtention de l'illumination suprême. D'autre part, nous conserverons, pour l'opposer à ce premier groupe, celui que forment canoniquement les scènes se rapportant à sa carrière de «Buddha parfaitement accompli». Cette division bipartite pourrait se défendre au point de vue orthodoxe, l'instant décisif de l'«illumination» créant une ligne de démarcation tranchée entre les siècles infinis qui la précèdent et le court espace de quarante-cinq ans, d'importance supérieure, qui la suit. Nous verrons qu'elle s'impose à nous en raison des différences plastiques qui la soulignent et qu'elle partage les motifs en nombre à peu près égal. Toutefois l'importance particulière des deux crises de la *sambodhi* et du *parinirvâṇa* nous forcera à consacrer deux subdivisions spéciales, l'une à ce qu'on pourrait appeler le passage de la chrysalide-Bodhisattva à l'état parfait, l'autre aux incidents qui précèdent, accompagnent et suivent l'heure de son ultime trépas. Quand nous aurons réparti entre ces quatre chapitres les bas-reliefs actuellement accessibles, nous nous trouverons avoir dressé, au moins provisoirement, l'inventaire du répertoire de l'école du Gandhâra, en même temps que nous aurons fait, au cours du chemin, plus ample connaissance avec ses procédés de facture.

§ I. Les vies antérieures.

La première période est relatée dans les *jâtaka*, cette véritable « Légende dorée » du Bouddhisme. On connaît ce vaste trésor de fables et d'histoires dont le Maître, avant d'en devenir le conteur, était censé avoir été le héros. Nous possédons, tant en pâli qu'en sanskrit, quantité de récits de ses existences passées, dont, par un privilège attaché à la sainteté, il avait gardé le miraculeux souvenir. Tour à tour bête, femme, homme ou divinité, il avait gravi par degrés l'échelle des êtres et accumulé, à force de sacrifices, les mérites qui devaient un jour l'élever à la dignité de « précepteur des hommes et des Dieux ». On juge quelle mine de sujets touchants ou plaisants ouvrait une telle collection à l'activité des artistes. Ceux de l'ancienne école indienne y avaient abondamment puisé; ceux du Gandhâra firent de même, mais, il faut l'avouer, avec beaucoup plus de discrétion : du moins, le nombre des représentations de *jâtaka* connues dans l'école du Nord-Ouest est-il jusqu'ici extrêmement restreint. A la vérité, nous avons à nous plaindre tout particulièrement sur ce point du hasard des fouilles. C'est ainsi, par exemple, que nous ne connaissons pas de version gandhârienne du charitable exploit du roi Çivi, lequel racheta au poids de sa propre chair une colombe à l'épervier; or cette légende, d'ailleurs représentée à Amarâvatî, était populaire dans l'Inde du Nord, à telles enseignes qu'un des quatre grands *stûpa* de la région lui était consacré. Par une coïncidence encore plus significative, nous ne connaissons pas davantage de représentation du don des yeux, ni du corps, ni de la tête, que commémoraient également les trois autres grands *stûpa*. Les ruines voisines de Palai nous doivent toujours la mise en scène de l'histoire du ṛiṣi Unicorne (Ekaçṛiṅga) que Hiuan-tsang y a trouvée localisée; si profane que fût ce conte, première version de notre « lai d'Aristote » et des fables que débitent sur la licorne les *Bestiaires* du moyen

âge, il n'était pas pour faire reculer les sculpteurs à qui nous devons les scènes de bacchanales figurées plus haut. De même, on s'explique mal que nous soyons réduits aux sculptures de l'escalier de Jamâl-Gaṛhî pour découvrir, entre autres fragments impossibles à identifier, des débris des célèbres légendes de Çyâma et de Viçvantara, auxquelles deux autres places saintes du Gandhâra étaient dédiées. Mais, toutes ces réserves faites, — et, si nous les exprimons seulement ici, il reste convenu qu'elles seront toujours sous-entendues ailleurs, — on ne peut se défendre de penser que l'art du Gandhâra, disposant de moyens inconnus ou interdits à l'ancienne école indienne, s'est moins attardé qu'elle à représenter les naissances antérieures du Buddha.

Ṣaḍdanta-jâtaka. — En dépit du petit nombre des documents accessibles on est encore tenté de hasarder une autre remarque. Autant les fables proprement dites sont fréquentes sur les monuments de l'Inde centrale, autant elles sont rares au Gandhâra. Une nouvelle différence se marquerait ainsi entre les deux écoles jusque dans le choix des *jâtaka* représentés. Cette prédilection des vieux sculpteurs pour mettre des bêtes en scène provenait peut-être de leur confiance plus grande en leur réel talent d'animaliers, tandis que les artistes gréco-bouddhiques, dont les animaux sont en général fort médiocrement exécutés (cf. plus haut, p. 217), avaient plutôt des prétentions de «peintres d'histoire». Ou bien ce genre de récits jouissait-il, dans le centre de la péninsule, auprès du goût populaire et de ses interprètes naturels, d'un succès qu'il n'avait pas retrouvé sur la frontière du Nord-Ouest? Toujours est-il qu'à Barhut, par exemple, sur une vingtaine de *jâtaka* aussitôt identifiés par Cunningham, plus de la moitié ont une bête pour héros, alors que dans le recueil pâli la proportion des *bestiaria* n'est que d'un cinquième du total des histoires[1]. Dans l'art du Gandhâra, au

[1] Exactement 108 sur 530 : cf. Rhys Davids, *Buddhist Birth-Stories*, p. ci. — Sur les *jâtaka* peints ou sculptés de Barhut, d'Ajaṇṭâ et de Boro-Boudour, voir

contraire, nous n'avons rencontré qu'une seule fois le Bodhisattva mis en scène sous une forme animale. Il s'agit d'un fragment du Musée de Lahore, une fois de plus emprunté à une contre-marche d'escalier — ce qui explique que les épisodes se suivent de gauche à droite — et figurant la touchante aventure de l'« éléphant à six dents » (*Ṣaḍ-danta*[1]), lequel n'a d'ailleurs ici qu'une paire de défenses (fig. 138). On l'aperçoit tour à tour blessé au ventre par le chasseur caché dans une fosse, puis agenouillé et se laissant scier les dents par son meurtrier, auquel il a pardonné; plus loin, le chasseur emporte sur l'épaule son faix d'ivoire et va l'offrir à un



Fig. 138. — Fragment du *Ṣaddanta-jâtaka.*
Musée de Lahore, n° 1156. Provenant de Karamâr. Hauteur : 0 m. 16.

personnage assis sur un trône dont il ne reste plus que la partie droite et qui doit être un homme, la cheville conservée ne montrant pas de bracelet : sans doute, c'est le roi du conte, et la méchante reine qui fut l'instigatrice de la mort de l'éléphant, son ancien époux, était assise à sa gauche, comme par exemple, sur la figure 161, Mâyâ l'est à la gauche de Çuddhodana. Tel quel, ce petit fragment, de composition si classique, eût déjà été intéressant à comparer aux médaillons de Barhut et d'Amarâvatî, traités dans le goût indien, si nous ne préférions réserver cette comparaison nécessaire pour des spécimens plus complets.

encore les *Notes on Buddhist Art* de M. S. d'Oldenburg, en traduction anglaise dans le *J. R. A. S.*, juillet 1896, ou *J. A. O. S.*, janvier 1897.

[1] Voir *Jâtaka*, n° 506. Cf. *Mahâbodhi* pl. VIII, 13), *Barhut* (pl. XXVI, 6), *Amarâvati* (Burgess, pl. XVI, 6, et XIX, 1), *Ajaṇṭâ* (grotte X), etc.

Dîpaṅkara-jâtaka. — Tandis que les *jâtaka* d'animaux semblent ainsi proportionnellement plus rares au Gandhâra que dans l'Inde centrale, il en est un en revanche dont on trouve nombre d'exemples dans le Nord-Ouest et qui est resté inconnu à la vieille école. Nous n'avons pas à en chercher bien loin la raison. Elle est tout entière dans un fait constaté à satiété par les indianistes, mais qu'il nous faut absolument rappeler au début de cette étude : c'est à savoir que sur les plus anciens monuments de la péninsule, jamais, ni à Mahâbodhi, ni à Barhut, ni à Sânchi, la figure du Buddha ne se montre. Dans les tableaux de ses plus notoires miracles, là même où une inscription nous avertit explicitement de sa présence, c'est en vain que nous le cherchons : un trône vide, un parasol, une empreinte de pieds, un symbole mystique, c'est tout ce qu'il nous est possible et peut-être permis d'apercevoir. Or la «naissance» en question est celle où le Buddha de notre âge, alors simple étudiant brahmanique, reçut d'un de ses prédécesseurs, Dîpaṅkara, en échange des témoignages de sa dévotion empressée, la prophétie de sa dignité à venir. Cet important épisode, bien connu de toutes les rédactions indiennes — pâlies, prâkrites ou sanskrites — marque dans l'évolution du Bodhisattva une date si décisive que Buddhaghoṣa le donne comme le véritable point de départ de sa carrière. Mais son seul énoncé prouve qu'il implique la représentation d'un Buddha. Il n'en a pas fallu davantage pour l'interdire à la vieille école indigène. L'usage familier que les artistes du Gandhâra faisaient de cette figure encourageait au contraire la répétition de cette scène aux dépens de celles, moins édifiantes, où la sainte image ne paraissait pas. Les pèlerins chinois l'ont d'ailleurs trouvée localisée près de Nagarahâra, dans la vallée de Kâboul. C'est ainsi que nous en connaissons au moins une quinzaine de répliques dont cinq ont déjà été publiées[1] :

[1] Voir *Jâtaka*, éd. p. 10-16, et trad. p. 8-15; *Mahâvastu*, I, p. 232 et suiv.; *Divyâvadâna*, p. 246 et suiv.; Fa-hien, p. 38; Hiuan-tsang, *Mém.*, I, p. 97, ou *Rec.*, I, p. 92; S. Beal, dans *J.R.A.S.*, 1873, p. 385. — Cf. *A.M.I.*, pl. 101 et 148, 9 (nos *G.* 174 et *G.* 170 de Calcutta), 140 (Lahore, n° 63), 114, etc.

IMPRIMERIE NATIONALE.

elles nous offrent de prime abord un excellent objet d'étude, exactement comme leur sujet fournit un début édifiant à l'introduction du *Jâtaka* pâli.

L'aventure nous transporte tout au fond des vieux âges. Le lieu de la scène est la ville capitale de Dîpavatî où l'un des Buddhas du passé, Dîpaṅkara, va faire une entrée solennelle. Il faut savoir qu'à cette occasion le roi du pays a réquisitionné toutes les fleurs afin de les offrir en personne au Buddha de l'époque : le Bodhisattva à qui ses connaissances vêdiques viennent justement de valoir une bourse bien garnie, s'inquiète de savoir comment il pourra de son côté rendre hommage à Dîpaṅkara. C'est à ce moment que le rideau se lève. Nous pouvons prendre comme type de notre description l'une des métopes de la frise de Sikri, au Musée de Lahore (fig. 139). Le sculpteur distingue dans l'histoire quatre moments représentés par autant de mouvements de son héros : 1° Le jeune étudiant (*brahmacârin*) ou novice (*mâṇava*) — le *Mahâvastu* l'appelle Mêgha et le *Divyâvadâna*, Sumati — achète à une jeune fille, qu'il a par hasard rencontrée, cinq des sept lotus que celle-ci avait su se procurer. Ce sont les seuls qui restent encore disponibles dans la ville : encore la jeune fille ne consent-elle à s'en dessaisir qu'en échange d'une promesse de mariage valable pour chacune de leurs existences futures. On l'aperçoit à gauche, debout sous un encadrement de porte : au-dessus règne la balustrade et montent les colonnettes d'un balcon (*vâtâyana*) d'où deux habitants de Dîpavatî regardent la procession passer dans leur rue. Belle et parée, elle tient ses fleurs de la main droite et de l'autre prend la bourse (ici brisée) que lui tend le jeune homme; seulement elle ne porte pas sur la hanche, à la façon des femmes indiennes, la cruche ronde (*ghaṭa*) que lui prêtent tous les textes et qui ne lui manque sur aucune autre réplique connue : cet oubli dut être sévèrement jugé en son temps par les connaisseurs. 2° Le *brahmacârin* se retourne vers Dîpaṅkara et, toujours debout, le bras droit levé, lui lance à la volée les cinq lotus : ceux-ci restent miraculeusement suspendus

autour de la tête du Bienheureux. 3° A la vue de ce miracle, le jeune homme, plein de foi, se prosterne et, dénouant sa longue chevelure, l'épand dans la boue sous les pas du Buddha en prononçant le vœu solennel (*praṇidhâna*) de devenir lui aussi un Sauveur du monde. 4° A peine a-t-il reçu de la bouche de Dîpaṅkara la prédiction (*vyâkaraṇa*) de sa grandeur future, qu'il est aussitôt

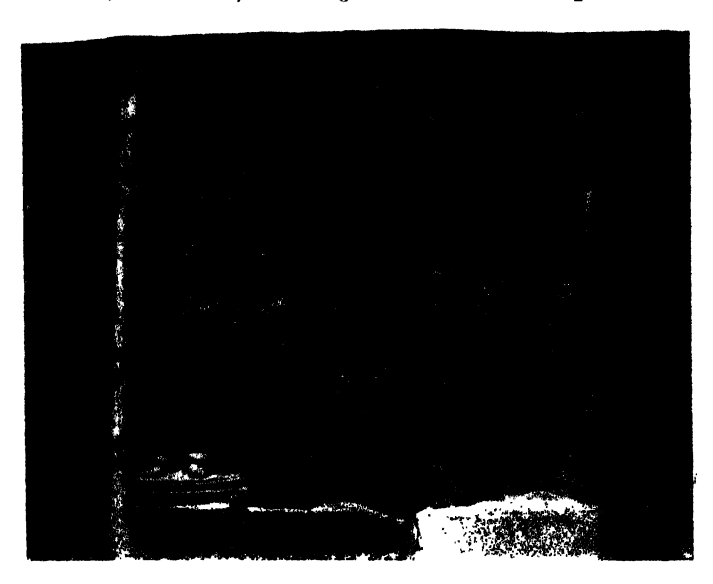


FIG. 139. — LA PRÉDICTION DE DÎPAṄKARA.
Musée de Lahore, n° 2 du stûpa de Sikri. Hauteur : 0 m. 33.

ravi dans les airs : c'est ce phénomène de lévitation qui explique la présence dans le haut du panneau, où le rejettent d'ailleurs les nécessités de la perspective, au-dessus du Bodhisattva à l'achat des fleurs, à l'offrande et au prosternement, d'une quatrième édition du même personnage qui, les mains jointes[1], «rend hommage, comme il est écrit, au Bienheureux Dîpaṅkara et à sa communauté». La communauté est représentée par un moine, debout derrière

[1] Par «jointes» entendre ici, et plus bas, que les mains sont simplement rapprochées l'une de l'autre, sans enlacer les doigts, de manière à former un creux (*puṭa*) en forme de coupe : *kṛitakarapuṭa* ou *kṛitâñjalipuṭa*, disent les textes. Telle est encore la forme ordinaire de la salutation indienne.

son Maître. Quant à Dîpaṅkara, dont la haute dignité se marque ici et ailleurs par sa taille disproportionnée, le rôle, en somme passif qu'il joue dans l'histoire a permis de ne l'instaurer qu'une fois dans le panneau. Debout, la main gauche perdue sous les plis de sa robe, la main droite levée dans un geste bienveillant, il est censé tour à tour, et sans changer d'attitude, recevoir l'offrande des fleurs, fouler aux pieds les cheveux du jeune homme et énoncer sa prédiction.

Cette description est, en gros, valable pour toutes les répliques sans exception, tant celles-ci rentrent toutes dans une même formule stéréotypée. A peine çà et là se marquent quelques légères variantes : ainsi un bas-relief du British Museum (fig. 140) tout en représentant la jeune fille qui sera un jour Yaçodharâ, a supprimé la scène du marchandage des fleurs, et ne figure, par suite, que trois fois le futur Çâkya-muni; il est vrai qu'il souligne sa transfiguration (et ainsi font également le n° 589 de Lahore et le fragment *G.* 70 de Calcutta) en le mettant en vedette, au sein d'une auréole radiée formant médaillon. Deux autres panneaux, les n°s 197 de Lahore et *G.* 174 de Calcutta sont seuls à omettre, faute de place en hauteur, la maison dont l'indication nous rappelle que la scène se passe dans une rue de grande ville : il est probable qu'ils ont renoncé pour la même raison à figurer le « ravissement » du jeune néophyte; en revanche, disposant de plus de place en largeur, ils ont renforcé de plusieurs personnages le cortège de Dîpaṅkara. Mais, à tout prendre, on voit que les plus graves changements se bornent à ramener parfois une scène en quatre temps à une autre qui ne comporte plus que trois mouvements. *Non seulement* le fond de l'histoire, *mais* le groupement des personnages reste pareil. Bien mieux, il subsiste là même où l'ordonnance de la composition est complètement renversée. Sur les n°s 63 et 586 de Lahore, le sujet nous est en effet conté de droite à gauche, et non plus de gauche à droite, comme sur les bas-reliefs précédemment cités. Or, si l'on compare la figure 141 à la figure 139,

on constate qu'à quelques détails près, elle lui ressemble comme son reflet dans un miroir. Acteurs et spectateurs se sont contentés d'adopter une attitude symétriquement inverse; seulement la jeune fille n'a pas oublié sa cruche; le moine, au lieu de tenir son bras enroulé dans son manteau, porte à la main un vase à aumônes; enfin le palmier qui faisait pendant à la véranda a été remplacé par la figure vue à mi-corps d'un personnage sur l'identité duquel nous

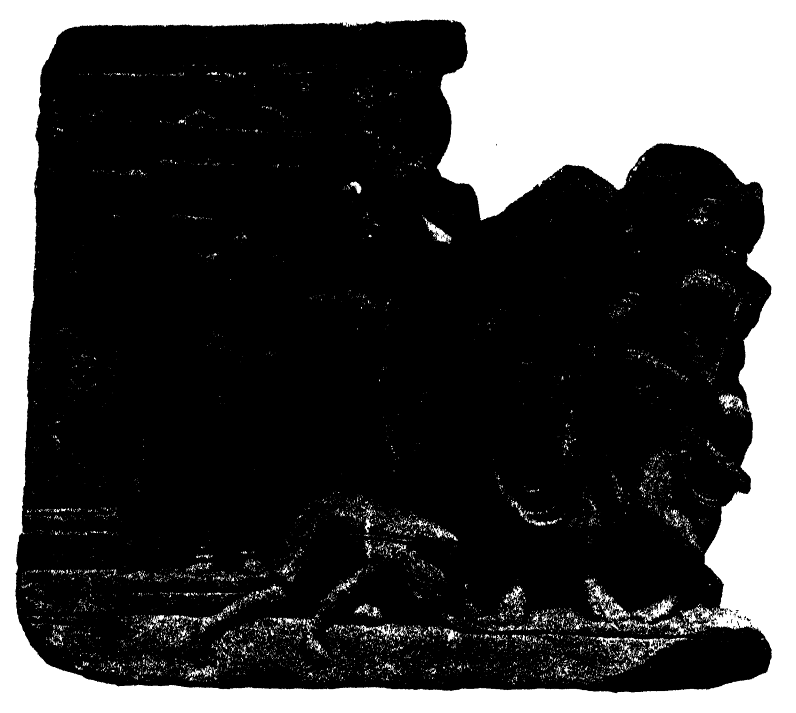


Fig. 140. — Même sujet.
British Museum. Hauteur : 0 m. 40.

aurons à revenir mais que rien n'empêche de désigner dès à présent sous le nom de Vajrapâṇi, en raison du foudre qu'il porte à la main. Au bout du compte, la variante la plus sensible — et aussi la plus intéressante à relever, vu que les variations des textes la soulignent — consiste dans le fait qu'au lieu de se borner à répandre ses cheveux sous les pas du Buddha, le Bodhisattva prend dans ses mains les pieds du Maître.

Ceci nous amène à parler des rapports entre ces diverses répliques et les différentes versions que nous possédons de «la prédiction de Dîpañkara». Disons tout de suite que la tradition du Sud, telle qu'elle est représentée par l'introduction au *Jâtaka* pâli, ne connaissant ni la rencontre avec la jeune fille ni l'offrande des lotus, est aussitôt hors de cause. Restent, parmi les textes publiés du Nord, le *Mahâvastu* et le *Divyâvadâna*, qui sont d'ailleurs d'accord, au nom du héros et de l'héroïne près, sur tous les points essentiels de la légende. Or l'on ne peut dire qu'aucun bas-relief les suive d'un bout à l'autre. Le *Mahâvastu*, par exemple, ignore que le jeune homme s'efforce de recouvrir avec sa chevelure, en guise de tapis, une flaque de boue, et dit simplement qu'«il se prosterna sous les pas du Bienheureux Dîpañkara et lui essuya la plante des pieds avec ses cheveux». C'est bien ainsi que l'auteur de la figure 141 lui fait pratiquer, à l'indienne, le massage des pieds (*padopasaṅgraha*) du Buddha; mais il néglige un autre détail, stipulé par le *Mahâvastu* et qui se retrouve sur les n[os] *G.* 174 de Calcutta et 197 de Lahore, sans oublier encore, dans ce dernier musée, le magnifique fragment qui porte le n° 846 (hauteur, 1 m. 10) : c'est à savoir qu'avant de se prosterner, le Bodhisattva a étendu son vêtement supérieur sur la terre pour en faire un chemin au Buddha. Le *Divyâvadâna*, de son côté, omet ce dernier trait, et dit seulement que le jeune novice «sur cette place boueuse dénoua son chignon devant le Bienheureux»; c'est bien ce que nous voyons sur les figures 139 et 140. Mais, quand le compilateur du même texte, l'esprit hanté par la conception indienne du parasol honorifique, nous déclare que les lotus, à peine lancés, «prirent la dimension d'une roue de char, et formant un dais au-dessus de la tête de Dîpañkara, ils marchaient avec lui quand il marchait et s'arrêtaient quand il s'arrêtait...», il n'est pas très surprenant qu'il ne soit suivi par aucun artiste. Il l'est davantage de voir, à ce même propos, le *Mahâvastu* s'efforcer d'exprimer tant bien que mal la notion occidentale du nimbe et déclarer que «les cinq lotus s'enroulèrent autour du réseau de

splendeur qui encerclait le visage du Bienheureux ». Cette fois, le rédacteur indien, au lieu de suivre, comme celui du *Divyâvadâna* la pente naturelle de l'imagination indienne, se met en frais de périphrases pour décrire un détail concret, aussi étranger à l'art indigène qu'il est familier aux écoles hellénistiques. Il serait d'ailleurs difficile de définir plus exactement la façon dont les lotus se disposent sur la figure 139 autour du nimbe du Buddha : seulement,



Fig. 141. — Même sujet.
Musée de Lahore, n° 586. Hauteur : 0 m. 31.

pour expliquer ici l'accord rigoureux du texte et du bas-relief, il nous faut admettre que c'est l'écrivain qui a emprunté les éléments de sa description à l'œuvre de l'artiste ou, du moins, qu'il a dû avoir quelque bas-relief analogue sous les yeux.

Le Çyâma-jâtaka. — L'étude, tant soit peu détaillée, de ce premier motif nous ouvre ainsi des aperçus intéressants et qu'il ne faudra pas désormais perdre de vue, d'une part sur l'uniformité des

répliques qui toutes se répètent sans innovation notable, et, d'autre part, sur l'indépendance respective comme sur les rapports réciproques des textes et des monuments. Il est toutefois un côté par lequel ce groupe de bas-reliefs n'est que médiocrement « représentatif » de l'art gréco-bouddhique : nous voulons parler du système de composition par entassement d'épisodes et répétitions de personnages sur un même panneau. C'était là le procédé coutumier de la



Fig. 142. — Le *Çyâma-jâtaka* d'après l'ancienne école.
Panneau du jambage de gauche de la porte occidentale du stûpa de Sânchi.
D'après Fergusson, pl. XXXVI, 1.

vieille école indienne : que celle du Gandhâra lui ait habituellement substitué la mode des frises à l'antique, c'est ce que la comparaison des *jâtaka* postérieurs à celui de Dîpankara et communs aux deux écoles va nous permettre aussitôt de vérifier. Le premier, et aussi le plus complet, est celui où le Bodhisattva était né sous la forme d'un jeune anachorète du nom de Çyâma[1] (« le brun », pâli : *Sâma*).

[1] Voir *Jâtaka*, VI, p. 75; *Mahâvastu*, II, p. 209 et suiv.; Hiuan-tsang, *Mémoires*, I, p. 121, ou *Records*, I, p. 111, et cf. *B. E. F. E.-O.*, I, 1901, p. 344.

Seul soutien de ses vieux parents aveugles, il vivait avec eux dans la forêt. Un jour qu'il était en train de leur puiser de l'eau, un roi en partie de chasse le tue par méprise d'un coup de flèche; puis, repentant, il amène les vieux parents auprès du cadavre de leur fils qu'une divinité ressuscite; et, selon l'habitude des contes édifiants du Bouddhisme, tout est bien qui finit bien. Or, si nous examinons attentivement le panneau qui représente à Sânchi ce *jâtaka* (fig. 142), nous finissons par voir clair au milieu de l'enchevêtrement des épisodes et par y discerner la suite du récit. Tout d'abord on

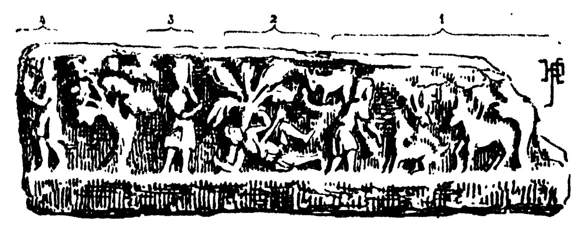




FIG. 143. — LE MÊME SUJET AU GANDHÂRA.
British Museum. Provenant de Jamâl-Garhî. Hauteur : 0 m. 16.
Dessin de M. H. PARMENTIER. Cf. *J. I. A. I.*, 1898, pl. 23.

aperçoit en bas par deux fois le jeune ascète, d'abord arrivant par la droite avec sa cruche, puis descendu dans son bain et tenant à deux mains la flèche qui vient de le frapper; quant à sa cruche, le sculpteur n'en a pas pris moins de souci que lui en la déposant sur la rive. A gauche, le roi, trois fois figuré côte à côte, tire, a tiré, se repent d'avoir tiré. Au fond et à droite, les vieux parents aveugles sont assis devant leurs huttes respectives, les époux ascétiques devant, comme on sait, pratiquer la séparation de corps. Enfin, à gauche et en haut, les quatre mêmes personnages se retrouvent groupés autour d'une divinité, reconnaissable à son curieux diadème

orné d'une palmette et surtout au vase d'ambroisie qu'elle tient à la main : elle vient de ressusciter le jeune homme sur l'épaule duquel sa mère repose tendrement la main. Tout le reste, feu du sacrifice, ustensiles, antilopes apprivoisées, singes maraudeurs, étang de lotus où, selon leur coutume, les buffles s'enfoncent voluptueusement jusqu'au cou, tout cela fait partie du tableau de l'ermitage et procède tant d'un goût curieux du détail accessoire et réaliste que d'un évident souci d'étoffer la scène en utilisant au mieux tout l'espace disponible sur le panneau.

Si nous comparons, à présent, au British Museum le même épisode, tel qu'il est représenté à Jamâl-Garhî (fig. 143), nous trouvons, au lieu du panneau de pierre où s'entassent côte à côte toutes les scènes, une longue frise où elles se déroulent une à une avec un art infiniment plus raffiné. La frise décorait, comme nous avons dit, des contre-marches d'escalier. Sur l'un des fragments conservés, le récit marche d'abord de droite à gauche. Les différents épisodes, sauf les deux premiers, sont séparés par de petits arbres au lieu des habituels pilastres. Nous voyons, d'abord (1), le jeune homme puiser de l'eau à la fontaine, au milieu des antilopes familières, quand (2) la flèche le frappe en plein cœur, et il tombe à la renverse : un daim effrayé le regarde, une des pattes de devant repliée en l'air. Le roi (3) s'est aperçu de son erreur imprudente et songe, à côté du cadavre, le coude gauche dans sa main droite, la tête appuyée sur son autre main. Sa résolution (4) est prise, il a ramassé la cruche et va vers les vieux parents aveugles. Ici nous passons à la contre-marche suivante et le conte revient sur ses pas de gauche à droite : (5) le roi apporte aux vieux parents la cruche d'eau; (6) il leur a fait part de la mauvaise nouvelle et les mène vers le cadavre de leur fils : la démarche incertaine des aveugles est admirablement rendue; (7) respectant leur douleur, il reste à l'écart avec son porteur de parasol, qui l'a rejoint dans l'intervalle : ou bien l'artiste a délibérément renoncé à peindre le désespoir des vieux parents, ou encore il a craint de faire double

emploi avec la scène finale, qui est celle de la résurrection : le jeune ascète est toujours étendu à terre; sa mère lui soulève la tête, tandis qu'au deuxième plan son père soutient son bras gauche; à ses pieds, le roi est debout, les mains unies : cependant une divinité apparaît derrière le groupe, le foudre dans la main gauche, et, par un curieux geste baptismal, verse le contenu de son vase d'ambroisie sur le front du jeune homme, qui déjà se ranime... Du même coup, l'artiste, qui jusqu'alors avait, qu'il le sût ou non, fidèlement suivi le *Mahâvastu*, s'en écarte brusquement; ce n'est pas, en effet, par l'intervention d'un *deus ex machina* que celui-ci fait ressusciter le jeune anachorète, mais par la force magique d'une «attestation véridique» (*satya-vacana*). D'autre part, on ne peut reconnaître dans la divinité du bas-relief la Bahusundarî ou Toute-Belle de la version pâlie; il est probable que nous devons y voir Indra, de son nom bouddhique Çakra.

Viçvantara-jâtaka. — Cette double description suffit pour faire sentir l'abîme qui se creuse entre les procédés ordinaires des deux écoles. Il serait inutile de recommencer la comparaison entre les représentations du *Viçvantara-jâtaka*[1] sur l'architrave inférieure de la porte Nord de Sânchi ou les contre-marches de l'escalier de Jamâl-Garhî. Nous ne possédons, d'ailleurs, que des fragments de cette dernière frise (fig. 144), et peut-être ne doivent-ils d'avoir été reconnus au milieu des autres qu'à la notoriété de cette avant-dernière vie terrestre du futur Buddha. On sait comment, né prince héritier dans une famille royale, il avait cette fois réalisé «la perfection de la charité» en donnant tour à tour en aumône, après ses autres richesses, son éléphant, son char, ses chevaux, ses enfants et jusqu'à sa femme : car il ne faut pas de moindres sacrifices pour s'acquérir les mérites qui doivent vous mener un jour

[1] Voir *Jâtaka-mâlâ*, n° 9; Song Yun, p. 413-414 et 419-420. — Cf. *Sânchi* (Fergusson, pl. VII et XXXII, 2) et *Amarâvati* (Fergusson, pl. LXV, 1, et Burgess, pl. XXXII, 1, où le char est attelé de bœufs, à la mode du Dekhan).

à la Bodhi. Le premier des trois débris qui nous restent représente le don de l'éléphant merveilleux qui était un trésor d'État (1). Le second reprend à gauche par le don du char (2), sur le chemin de l'exil que sa générosité outrée a valu au prince; on le voit continuer la route à pied avec sa femme, chacun d'eux portant l'un des enfants (3). Le troisième tronçon recommence, enfin,

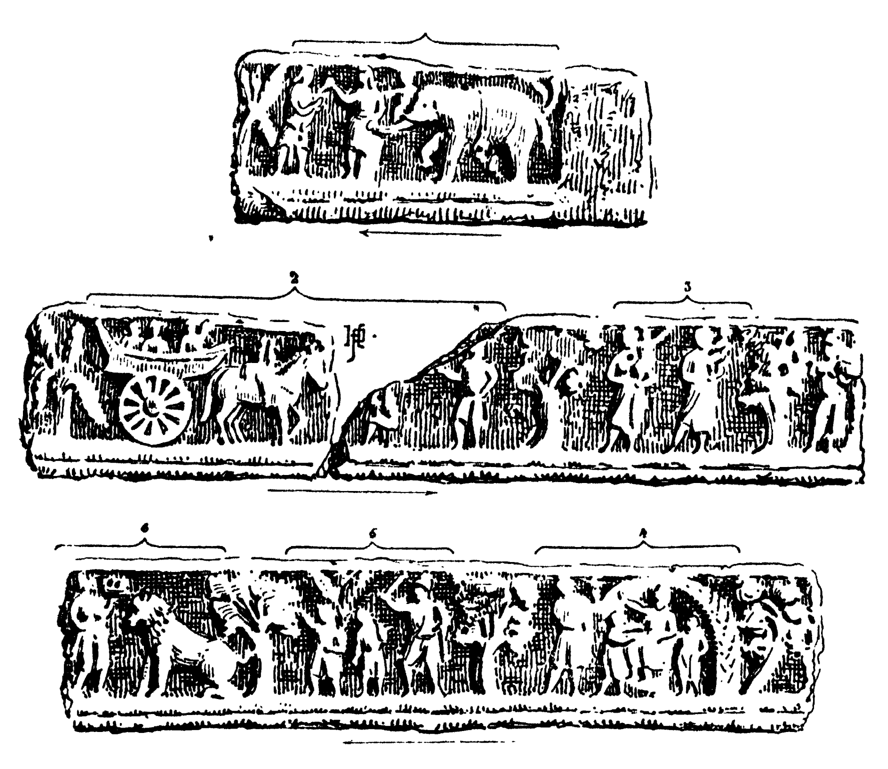


Fig. 144. — Le *Viçvantara-jâtaka*.
British Museum. Provenant de Jamâl-Garhi. Hauteur : 0 m. 16.
Dessin de M. H. Parmentier. Cf. *A. M. I.*, pl. 151.

à droite par le don des deux enfants, le garçon et la fille, à un méchant brahmane (4), qui les emmène en les frappant (5); pendant ce temps, Çakra, sous le déguisement d'un lion, arrête la fidèle Madrî au moment où elle revient de la cueillette des fruits et la retient à l'écart de ce spectacle, que son cœur maternel n'aurait pu supporter (6). Son tour viendra bientôt d'être sacrifiée à

la sublime et impitoyable détermination de son époux : cette scène nous manque, et aussi celle de l'heureuse réunion finale. Force est de nous y résigner jusqu'à meilleure chance; nous savons, en effet, que la légende de Viçvantara était localisée dans les environs immédiats de Shâhbâz-Gaṛhî, et Song Yun stipule expressément qu'on y montrait d'elle des représentations si touchantes que les Barbares eux-mêmes ne pouvaient retenir leurs larmes en les contemplant. Il vaudrait la peine de retrouver ces chefs-d'œuvre qui — du moins s'il s'agit de sculptures sur pierre et non de peintures — dorment peut-être à l'heure actuelle sous les tertres de Čanaka-Ḍhêrî.

Le Bodhisattva dans le ciel des Tuṣitas. — Enfin la liste des dix ou des trente perfections est dûment épuisée, et le but si résolument poursuivi par le Bodhisattva à travers tant d'existences est près d'être atteint; il ne renaîtra plus qu'une seule fois sur la terre, et cette fois la « suprême et parfaite illumination » deviendra son partage. En attendant, ses épreuves sont finies, et il réside, sous le nom de Çvêtakêtu[1], dans le divin séjour (*deva-nikâya*) ou paradis (*vara-bhavana*) des dieux Tuṣitas. C'est là que nous croyons l'apercevoir sur la figure 145, empruntée à la frise du *stûpa* de Sikri (musée de Lahore; cf. fig. 73). A la vérité, ce pourrait être aussi bien le Bodhisattva Maitrêya, lequel justement est censé accomplir actuellement dans le même ciel son dernier stage. Toutefois, le fait que la frise en question est tout entière consacrée à la légende du dernier Buddha passé nous autorise à conclure de préférence en faveur de l'appellation de Çvêtakêtu[2]. Son caractère de Bodhisattva ne fait d'ailleurs aucun doute; mais si son turban et ses parures mondaines attestent qu'il n'est encore qu'un Buddha en puissance, sa robe déjà monastique nous avertit qu'il est en train de passer à l'acte et sur le point de se transformer en un Bienheureux

[1] Cf. *Lalita-vistara*, p. 10, l. 16; *Mahâvastu*, I, p. 337, l. 14.

[2] Voir les détails de la démonstration dans *J. A.*, sept.-oct. 1903, p. 247 et suiv.

accompli; en termes techniques, c'est un Bodhisattva *caramabhavika*, c'est-à-dire «parvenu à son existence dernière», et tel serait le sens de ce curieux compromis entre le costume de moine et celui de laïque. Ses mains reposant dans son giron veulent dire qu'il est plongé dans une méditation pieuse (*dhyâna*). Enfin le seul fait qu'il trône sur un lotus, symbole de son origine surnaturelle et divine, prouve qu'il réside dans un ciel et même dans son ciel de naissance; or ce ciel ne peut être pour lui que celui des dieux



Fig. 145. — Le Bodhisattva méditant dans le ciel des *Tuṣitas*.
Musée de Lahore, n° 8 du stûpa *de Sikri. Hauteur : o m. 33.*

Tuṣitas, ceux-là mêmes que nous voyons autour de lui étagés en bon ordre, comme les anges qui forment le fond des tableaux byzantins.

Nous sommes ainsi amené dès le début à noter l'usage et à reconnaître l'utilité des emblèmes et des attributs (on dit en sanskrit des *lakṣaṇa*) dans la composition comme dans l'interprétation des bas-reliefs gréco-bouddhiques. Grâce à eux, dans le cas présent, nous sommes parvenu à deviner le séjour, la nature et, en les contrôlant par l'ensemble de la frise, le nom du personnage

principal. Le résultat est appréciable : toutefois, après ce que nous avons dit plus haut du caractère graphique de ces bas-reliefs, il ne se peut pas qu'il nous satisfasse entièrement. A la vérité, toutes les apparences tendent à faire croire que les assistants n'ont ici qu'un rôle purement décoratif, figés qu'ils sont dans leur dévotion,



Fig. 146. — Le Bodhisattva enseignant dans le ciel des *Tuṣitas*.
Musée de Calcutta, A. 1. *Provenant d'Amarâvatî. Hauteur : o m. 85.*
Cf. *Annales du Musée Guimet*, t. VI.

comme la figure centrale dans son rêve. Il nous répugne cependant d'admettre que, par exception, ce bas-relief ne nous raconte rien et qu'aucune action ne se cache sous l'apparente impassibilité de ce tableau de parade. Nous ne pouvons donc nous empêcher de demander : Que faisait le Bodhisattva Çvêtakêtu dans le ciel des Tuṣitas au moment même où il nous apparaît, à savoir celui où il s'apprête à

renaître une dernière fois sur la terre? Le bas-relief reste muet, et nous n'en pourrons rien tirer de plus : mais les textes sont heureusement là pour nous répondre. Ni le *Lalita-vistara*, ni le *Mahâvastu*, ni la *Nidâna-kathâ* n'ignorent ce qui se passe *cyavana-kâlasamaye*, « quand le temps est venu de redescendre en ce monde »[1]. Écoutez le premier : « Or, en vérité, le Bodhisattva, se tenant dans le paradis des Tuṣitas, examinait les quatre grands examens. Quels sont ces quatre ? Ce sont : l'examen du temps, l'examen du continent, l'examen du pays, l'examen de la famille... » où il convient qu'il renaisse pour la dernière fois. « Et ayant ainsi examiné, il resta silencieux. » Cependant les autres dieux Tuṣitas se préoccupent des mêmes questions et, après avoir tour à tour émis et écarté les suggestions les plus variées, décident d'aller en chœur trouver le Bodhisattva : « Et tous, élevant leurs mains jointes, l'interrogèrent... » Or, que voyons-nous ici? Le Bodhisattva, les yeux clos, médite en silence; les dieux Tuṣitas, autour de lui rangés, rapprochent leurs mains à l'indienne et les tendent d'un même geste à la fois suppliant et interrogateur. Ce n'est donc forcer en rien le sens de ce bas-relief que d'admettre que l'artiste se soit proposé — ou se soit vu imposer — le programme suivant, lequel ne se recommande pas précisément par ses qualités dramatiques : « Le Bodhisattva Çvêtakêtu, dans le paradis des Tuṣitas, au moment de descendre sur la terre, examine en compagnie des dieux, ses compagnons de ciel, qui s'en enquièrent respectueusement, les conditions de sa renaissance dernière. » Du même coup, le motif rentre dans la loi commune des œuvres du Gandhâra : illustration toute prête pour le troisième chapitre du *Lalita-vistara* par exemple, il devient, sous le même titre consacré et abrégé d'« (examen de) la parfaite pureté de la famille » (*kula-pariçuddhi-*[*vilokita*]), une scène définie de la biographie du Bodhisattva. Bientôt d'ailleurs son choix est fait. Il doit encore, « de toute nécessité », enseigner aux

[1] *Lalita-vistara*, p. 19; *Mahâvastu*, II, p. 1; *Nidâna-kathâ*, p. 48.

dieux Tuṣitas, « à l'occasion de sa descente », les cent-huit introductions à la vision de la Loi (*Dharmâloka-mukha : Lal.*, ch. IV). C'est à ce moment que le représente un bas-relief de la balustrade d'Amarâvatî (fig. 146), immédiatement avant de figurer sa « mise en route » (*pracala : Lal.*, ch. V; fig. 147). De ces deux derniers moments nous ne connaissons pas de version gandhârienne, et

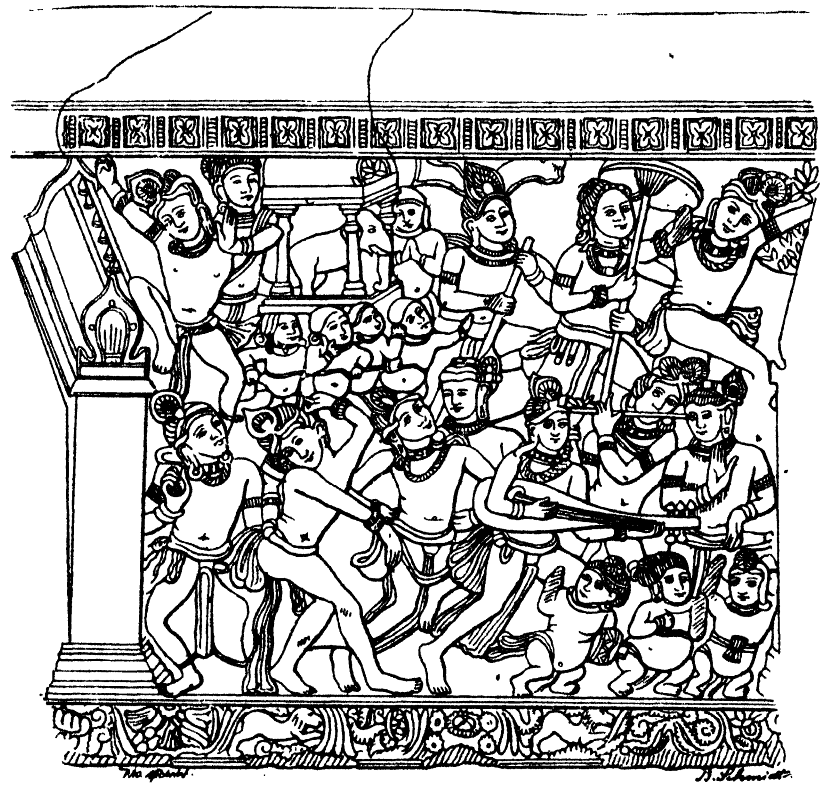


FIG. 147. — LA DESCENTE DU CIEL DES *TUṢITAS*.
Suite du précédent.

nous ne nous souvenons pas d'avoir vu nulle part le Bodhisattva laisser à son successeur, Maitrêya (que l'auteur de la figure 145 ne s'est d'ailleurs pas donné la peine de distinguer des autres dieux Tuṣitas), avec l'investiture de son turban (*paṭṭa-maula*), le soin de prêcher au ciel sa doctrine. Mais nous allons le retrouver sur la terre, où nous pourrons le suivre pas à pas.

IMPRIMERIE NATIONALE.

§ II. Le cycle de la nativité.

On voit clairement, par cet exemple, l'espèce de secours que nous pouvons attendre des textes. Heureusement plus bavards que la pierre, ils nous diront en détail ce qu'elle ne peut exprimer qu'en gros, nous mettront au courant des tenants et des aboutissants des personnages, placeront à l'occasion les paroles sous les gestes et nous fourniront enfin, à défaut d'inscription, le titre technique de la scène. Pour aucune partie de l'évolution du Çâkya-muni, ils ne nous marchanderont moins leur aide que pour celle qui va de sa dernière renaissance à l'obtention de la Bodhi. S'il n'existait anciennement aucun récit cohérent de la vie du Buddha, prise dans son ensemble, nombre de textes s'étendent, en revanche, avec une complaisance inépuisable sur la période héroïque de sa jeunesse, de ses victoires sur Mâra et de sa conquête de la Bodhi. La *Nidâna-kathâ* pâlie, le *Mahâvastu* et le *Lalita-vistara*, plus ou moins prâkritisants, comme l'impeccable poème sanskrit du *Buddha-carita*, nous content en prose et en vers l'épopée du Bodhisattva : il faudra nous y référer sans cesse. L'abrégé théorique que le *Mahâvastu* nous donne, à propos de Dîpankara, des événements qui sont censés accompagner nécessairement l'apparition en ce monde de tout Buddha nous sera peut-être encore plus utile à notre point de vue. Nous n'aurons pas moins à nous servir d'un passage du *Divyâvadâna*, dont Burnouf, avec le sûr instinct de son génie, avait déjà deviné l'intérêt et dont il a donné, il y a plus de soixante ans, une traduction dans son *Introduction à l'histoire du Bouddhisme indien*[1] : nous voulons parler de celui où le roi Açoka visite tour à tour, sous la conduite du révérend Upagupta, les sites consacrés par la légende bouddhique. La liste qui nous en est donnée constitue un véritable répertoire, à l'usage des archéologues, des épisodes

[1] *Div.*, p. 389-394; Burnouf, *Introd.*, p. 382-390.

restés les plus vivants dans l'imagination populaire et, par suite, pouvons-nous ajouter, dans l'art de l'Inde. Or c'est la même liste que l'on dresserait encore à l'aide des «Mémoires» du pèlerin Hiuan-tsang, quelque sept siècles plus tard. La constatation ne laisse pas d'être encourageante pour les fabricants de catalogues.

Il est entendu que nous renvoyons à un autre chapitre les incidents qui marquèrent ce qu'on peut appeler la crise religieuse du Bodhisattva. Ceux qui précèdent se partagent tout naturellement en trois groupes, selon qu'ils se rapportent au cycle de la nativité, à celui de l'enfance et de l'éducation, ou à celui de la jeunesse et du mariage. On ne s'étonnera pas que le premier soit celui qu'artistes et littérateurs ont traité avec le plus de détails. Imaginez une frise complète — nous possédons seulement les débris de plusieurs suites — qui en représenterait tous les épisodes, elle comprendrait au moins sept tableaux, qui sont, dans l'ordre biographique : 1° la conception; 2° l'interprétation du songe; 3° l'enfantement; 4° les sept pas; 5° le bain; 6° le retour du parc de Lumbinî; 7° l'horoscope d'Asita; encore faudrait-il y adjoindre un huitième consacré à rappeler certaines naissances qui accompagnent obligatoirement celle du futur Buddha. Nous allons examiner tour à tour ces diverses scènes.

La conception. — Nous avions laissé le Bodhisattva dans le ciel des Tuṣitas au moment de sa suprême venue sur la terre. La première fois que nous le retrouvons figuré dans l'Inde, c'est sur un médaillon de Barhut, intitulé : *Bhagavato okkaṃti* (skt. *avakrânti*), «la descente du Bienheureux». C'est là le terme consacré : le chapitre correspondant du *Lalita-vistara* a pour titre : *Garbhâvakrânti*, «la descente (de l'embryon) dans la matrice». Or le Bodhisattva s'y montre à l'instant où, sous la forme d'un éléphant, il va pénétrer dans le sein de celle qu'il a choisie comme mère. L'idée a paru saugrenue à de meilleurs bouddhistes que nous. C'est ainsi que les Chinois font descendre le Bodhisattva sous la forme humaine et

seulement monté sur un éléphant, sans qu'on voie bien d'ailleurs ce qu'y peut gagner la vraisemblance. En réalité, à lire attentivement les textes, y compris ceux du Nord, on s'aperçoit aisément que cette description ne s'entendait pas primitivement d'un événement réel, mais bien d'un simple rêve de Mâyâ, la mère élue. C'est la tradition populaire, toujours simpliste, qui a fini par prendre au pied de la lettre la brève et catégorique inscription du vieux sculpteur. Ce que Mâyâ était censée n'avoir vu qu'en songe, les fidèles ne l'avaient-ils pas de leurs yeux vu réalisé sur les sculptures? Il ne faudrait pas nous pousser beaucoup pour nous faire dire que la matérialisation artistique de ce motif, telle qu'elle s'est ainsi effectuée de bonne heure à Barhut et à Sânchi, dut avoir une influence décisive sur sa transformation en un épisode de la vie du Buddha. C'est ainsi que la prose du *Lalita-vistara* (ch. vi) nous donne comme un fait ce que la partie versifiée (de l'aveu de tous la plus ancienne) ne considère que comme une forme symbolique d'« annonciation ». Il en est de même du *Buddha-carita* et du *Mahâvastu*; de plus, ce dernier applique à la vie de Dîpaṅkara la règle qui veut désormais que les Bodhisattvas n'entrent plus autrement dans le sein maternel[1]. Quant à l'éléphant, il va de soi que, d'après l'imagination indienne, il ne saurait être qu'« à six défenses » comme celui du *Ṣaḍdanta-jâtaka* (cf. plus haut, p. 272), et blanc, avec la tête enluminée de rouge. Aux six dents près, qui presque nulle part n'apparaissent, c'est toujours à cette description que se conforment les représentations d'éléphants sacrés sur les miniatures népâlaises du moyen âge et les peintures siamoises ou cambodgiennes d'aujourd'hui.

On sait que le motif de la « conception » a gagné Java, sans doute par l'intermédiaire d'Amarâvatî (fig. 148); mais on pouvait croire qu'un sujet aussi indien aurait été laissé de côté au Gandhâra. Il n'en a rien été et nous en connaissons même plusieurs

[1] *Buddha-carita*, I, 20; *Mahâvastu*, II, p. 8-11, et cf. I, p. 205-207.

répliques, à Calcutta, à Lahore et à Paris (fig. 149). Apparemment les donateurs avaient, autant que les artistes, voix au chapitre et l'incarnation dernière de leur Maître était trop importante à leurs yeux pour qu'on pût la passer sous silence. Il y a mieux : l'interprétation de la légende est plus correcte au Gandhâra qu'elle ne l'est à Barhut et à Sânchi. Les vieux sculpteurs, par inadvertance ou maladresse, ont couché Mâyâ sur le côté droit, ce qui n'est pas fait pour faciliter la tâche de l'éléphant, sans compter qu'il est plus gros que la dormeuse[1]. Au Gandhâra, rien de pareil : l'éléphant, toujours nimbé, est ramené à des proportions minuscules; Mâyâ est toujours couchée sur le côté gauche, la tête à droite du spectateur, et présente bien ainsi sa hanche droite au Bodhisattva, lequel ne peut, comme il est écrit, ni entrer pour la conception, ni sortir pour l'enfantement, ni même (en sa qualité de progéniture mâle) reposer pendant la gestation que de ce seul côté de ses flancs. Le décor, sans parler du costume, a, il va de soi, une tout autre allure (voir encore fig. 160 *a*). Nous avons décrit plus haut le lit et la lampe qui souvent brûle derrière la dormeuse (cf. p. 260-262). Un portique soutenu par des colonnes de styles divers figure la chambre où elle repose et qui, d'après les textes, serait au plus haut du palais. D'ordinaire, dans les deux vestibules aménagés de chaque côté, les amazones de garde veillent sur son sommeil solitaire. Elles sont remplacées sur les bas-reliefs d'Amarâvatî, dans ce rôle tutélaire, par les quatre rois gardiens des points cardinaux, debout aux quatre coins de la couche (fig. 148).

Nous avons déjà vu (p. 289) que le bas-relief précédent sur la même balustrade[2] nous montre l'épisode immédiatement antérieur dans l'ordre biographique, à savoir le *pracala* ou la « mise en route » du Bodhisattva : tel était le nom qu'on donnait à l'in-

[1] Voir *Barhut* (pl. XXVIII) et *Sânchi* (Fergusson, pl. XXXIII). La même erreur a encore été commise sur un fragment d'Amarâvatî, aujourd'hui à Madras (Burgess, pl. XXVIII, 1), où d'ailleurs l'éléphant ne paraît pas, et sur la frise de Boro-Boudour (Pleyte, fig. 13).

[2] Nous nous sommes déjà expliqué plus haut, p. 268, sur l'ordre particulier de ces bas-reliefs.

stant précis où il quitte le ciel des Tuṣitas, entouré d'une escorte de divinités et porté par des *yàkṣa* ou génies, sous une sorte de pavillon ouvert (*kûṭâgara*). Il va de soi que les entrepreneurs de décoration de Boro-Boudour se sont gardés d'omettre ce motif, qui pouvait toujours couvrir un peu de surface. Le point curieux à noter

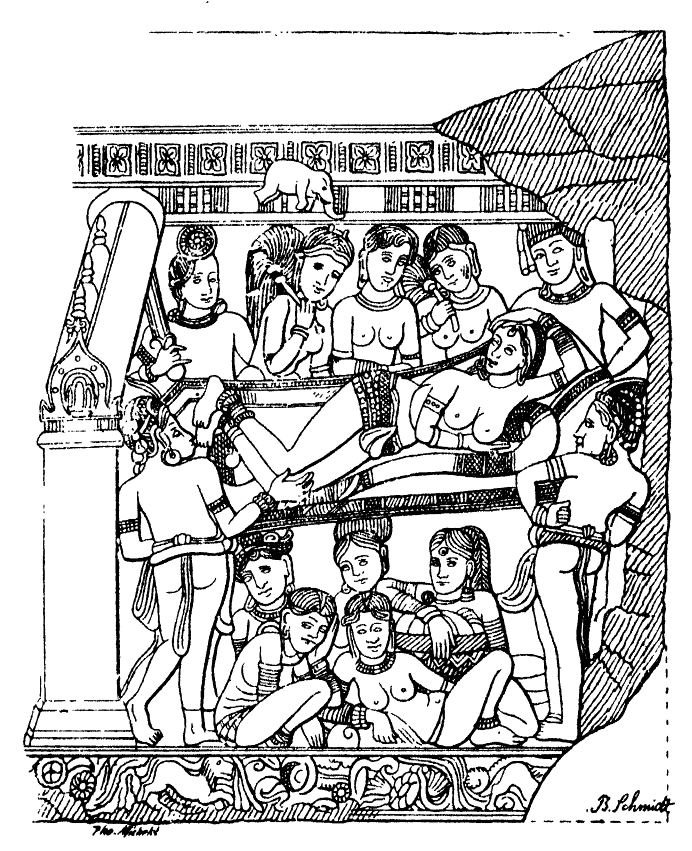


FIG. 148. — LA CONCEPTION D'APRÈS L'ÉCOLE D'AMARÂVATÎ.
Suite des précédents. Cf. FERGUSSON, pl. LXXIV.

est qu'à Amarâvatî le Bodhisattva a déjà pris par anticipation la forme d'un éléphant, et, par suite, se montre tel au départ qu'il sera à l'arrivée. Les sculpteurs de Boro-Boudour, au contraire, lui laissent à cette occasion la forme humaine, sans s'occuper du fait qu'il aura à changer d'aspect en route : aussi bien pourraient-ils plaider pour leur défense que, s'il est censé entrer dans le sein de sa mère

sous la forme d'un éléphant, il en est ressorti sous la forme humaine. Il y a mieux encore à alléguer : le *Lalita-vistara* (ch. VI) fait également quitter le ciel des Tusitas au Bodhisattva assis sous un pavillon au milieu de son divin cortège et nous explique en grand détail qu'il était installé du côté droit dans le sein de Mâyâ, marqué de tous les signes du grand homme, assis sur un trône et sous un jeu de trois pavillons de pierres précieuses emboîtés les uns dans les autres, le tout à la taille d'un enfant de six mois : cela



Fig. 149. — La conception d'après l'école du Gandhâra.
Musée du Louvre, n° 3. Hauteur : 0 m. 12.

ne l'embarrasse guère d'énoncer tout de suite avant et après que « Mâyâdêvî vit venir à elle le plus beau des éléphants » : mais il va de soi que les artistes devaient opter pour l'une ou pour l'autre version. Le choix n'était pas facile, et nous voyons qu'il n'a pas été constant, au milieu de la confusion inextricable que jetait dans le récit l'intercalation du songe à titre de fait historique. L'école du Gandhâra ne semble pas s'être inquiétée outre mesure de ces contradictions, ni avoir connu ces besoins d'amplification. On

dirait plutôt que, sur la demande de ses clients, elle a repris à sa mode, sans toutefois s'écarter d'un thème consacré, une des créations de l'art indigène, en même temps que de son propre fonds elle créait à leur usage toute la série des scènes qui représentent véritablement la nativité.

L'INTERPRÉTATION DU SONGE. — Mais tout d'abord, que ce ne soit ou non qu'un rêve, l'apparition de l'éléphant blanc demande si bien à être expliquée, que — c'est encore le *Lalita-vistara* qui parle, non sans naïveté — elle a été tout exprès choisie d'après les livres des brahmanes pour que ceux-ci ne pussent se tromper au sujet de l'interprétation à lui donner[1]. C'est pourquoi sur la figure 160 *b*, immédiatement à la gauche — donc, à la suite — de la descente de l'éléphant, vous apercevez un brahmane astrologue occupé à en expliquer le sens au roi Çuddhodana et à la reine, son épouse. Mais ici encore, pour vérifier l'identification, nous devons recourir aux textes. Or, si nous feuilletons la *Nidâna-kathâ*[2], nous constatons que la tradition du Sud met par trois fois le roi Çuddhodana en rapport avec des devins brahmaniques à l'occasion de la naissance de son fils : la première fois (c'est au lendemain de la conception), ces brahmanes lui donnent la clef du songe de la reine; la seconde fois (c'est le jour même de l'accouchement), un grand ascète du nom de Kâḷadêvala, celui que les textes du Nord appellent Asita, lui prédit, riant et pleurant tour à tour, le glorieux avenir réservé au nouveau-né; la troisième fois (c'est cinq jours plus tard), ses astrologues ordinaires, les mêmes qui lui avaient déjà expliqué le songe, tirent, selon la coutume indienne, l'horoscope de l'enfant. Si nous nous reportons maintenant au *Lalita-vistara*, nous trouvons que ces trois occasions ont été réduites à deux : l'interprétation du

[1] Voir sur ce point *Lalita-vistara*, éd., p. 39, ou trad., p. 41.

[2] Le fait que nous ouvrons d'abord la *Nidâna-kathâ* n'implique nullement que nous nous fassions aucune illusion sur sa date (ve siècle après J.-C.) : nous nous en servons à titre de représentant de la tradition pâlie.

songe existe toujours à part, mais à présent c'est le ṛiṣi Asita qui, à travers ses larmes, explique les trente-deux signes principaux et les quatre-vingts signes secondaires où se marque la prédestination du Bodhisattva. En revanche le dieu Mahêçvara, accompagné de douze mille autres divinités, reprend et complète sa prédiction. Dans le *Mahâvastu*, au contraire, les dieux passent d'abord et c'est Asita qui corrige leurs erreurs de diagnostic. Pour Hiuan-tsang, il n'y a plus de doute : bien qu'il n'ignore pas l'existence d'autres augures, c'est le ṛiṣi Asita « qui tira l'horoscope du prince royal ». Il y a de fortes présomptions pour que la responsabilité de ces flottements de la légende incombe aux monuments figurés.

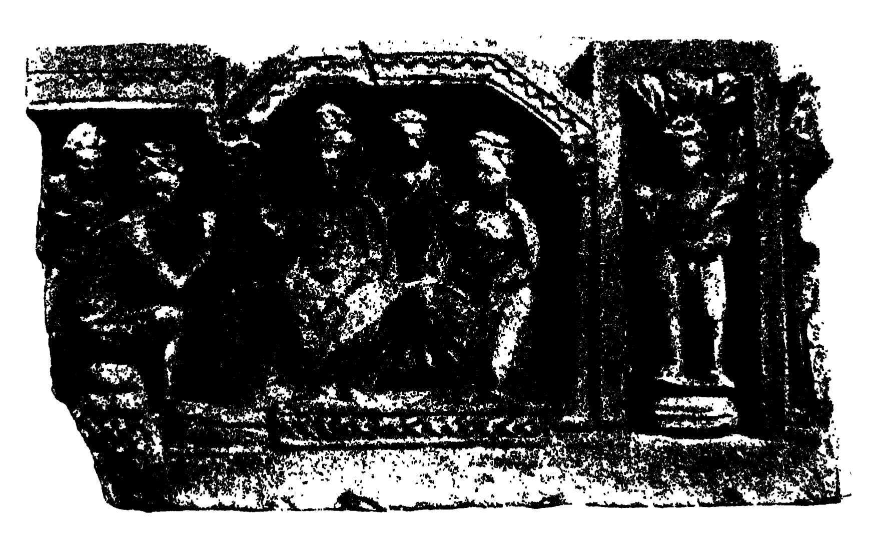


Fig. 150. — L'interprétation du songe.

Musée de Lahore, n° 2332. Provenant de Sikri. Hauteur : 0 m. 17.

Il est aisé en effet de deviner ce qui est advenu quand il s'est agi de traduire aux yeux ces divers récits. Tout d'abord le *naimittika* ou astrologue rentre, au point de vue pittoresque, dans la catégorie des brahmanes pour ainsi dire professionnels, aussitôt reconnaissables à leur vêtement des plus sommaires et surtout à leur barbe et à leur chignon jamais rasés. De son côté, Asita ne pouvait revêtir sur les bas-reliefs une autre apparence; si saint qu'il fût, ce n'était

après tout qu'un ascète brahmanique comme un autre, et son titre de ṛiṣi — que nous avons trouvé usurpé au Kaçmîr jusque par des moullas musulmans — ne doit pas nous faire illusion sur sa véritable nature. Dès lors il ne peut plus y avoir, du moins en plastique, que deux scènes de consultation des devins : la première, caractérisée par l'absence de l'enfant, sera l'explication du songe ou du fait de la conception (fig. 150 et 160 *b*); la seconde, où l'enfant paraît (fig. 160 *d*, 161, 165 *a*), sera soit l'horoscope, soit la prédiction d'Asita, soit enfin ces deux épisodes combinés en un seul. Rien ne pouvant faire distinguer le ṛiṣi du *naimittika*, les deux scènes, réduites pour le reste aux mêmes personnages, seront forcément à peu près calquées l'une sur l'autre : et c'est bien ce qui est arrivé sur les monuments. Après cela nous ne nous étonnerons pas d'apprendre par Hiuan-tsang que la tradition populaire s'était arrêtée au parti de prêter l'horoscope à Asita; il nous apparaît même que c'est faute d'avoir osé en faire autant, si tenté qu'il en fût, que le rédacteur de *Lalita-vistara* introduit en sous-œuvre et en fin de chapitre ses astrologues divins. De leur côté, nos bas-reliefs ne s'arrêtent pas en si beau chemin, et nous les surprenons manifestement en veine et en voie de simplification plus grande encore. Non contents d'avoir réduit à deux les scènes de divination et prêté à Asita l'horoscope, voici qu'à présent ils mettent à son compte jusqu'à l'interprétation du songe! La comparaison des deux scènes *b* et *d* de la figure 160 et des figures 150 et 161 (cf. 165 *a*) est là-dessus des plus édifiantes et fournit tous les éléments nécessaires de démonstration. Les deux panneaux de Calcutta, appartenant à la même suite, se reproduisent presque exactement, sauf qu'ici (*b*) le brahmane a les bras croisés sur ses genoux, tandis que là (*d*) il tient l'enfant. La présence de ce dernier est également la seule variante notable que nous puissions relever entre les deux bas-reliefs indépendants de Lahore. Mais où la volonté de représenter Asita se marque, c'est par la présence dans tous ces cas, derrière l'ascète, d'un même jeune homme, bien connu des textes, qui est

son neveu Naradatta. Ainsi donc, si ce sont probablement les fidèles qui les premiers ont cru reconnaître Asita dans l'astrologue brahmanique, aussi bien au lendemain de la conception que de l'enfantement, il est sûr que les artistes ont ensuite favorisé cette confusion de tout leur pouvoir. Nous surprenons en opération le mécanisme des ressemblances techniques qui, après avoir fondu deux scènes en une, se met en devoir de ramener les deux qui restent encore à un modèle commun : seule la naissance du Bodhisattva, qui s'est produite dans l'intervalle, fait obstacle à cette dernière réduction.

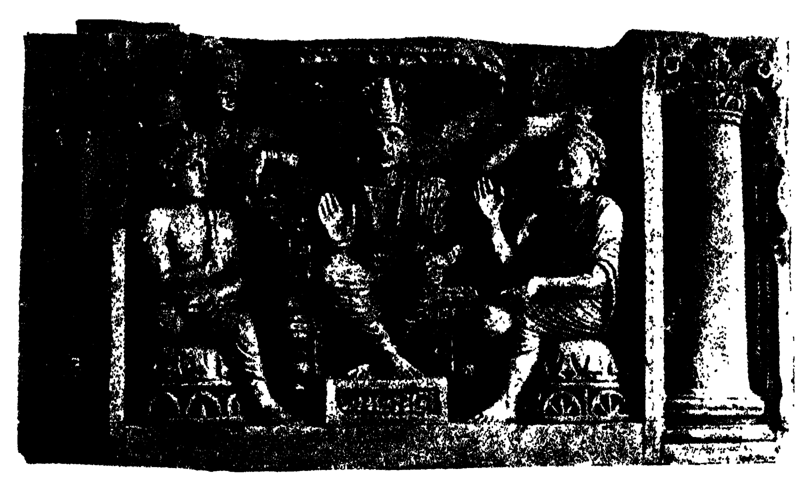


Fig. 151. — Même sujet.
Collection des Guides, à Mardân. Hauteur : 0 m. 15.

Du même coup, nous trouvons une identification de tout point satisfaisante pour l'un des bas-reliefs de la belle série qui est à présent encastrée dans la cheminée de la salle à manger des Guides, à Mardân (fig. 151). On y voit le roi Çuddhodana assis sur un trône magnifiquement travaillé, les pieds sur un tabouret, au-dessous d'un parasol garni de clochettes. Au dossier du trône s'accoudent deux femmes, armées du chasse-mouche. De chaque côté sont assis, sur des sièges de rotin recouverts d'un tapis, des personnages que l'étroitesse de leur costume et le vase à eau (*kamaṇḍalu*) qu'ils tiennent tous les deux en évidence suffisent à

faire reconnaître pour des ascètes brahmaniques[1]. Le plus vieux est assis à la gauche du roi et c'est même la première indication que nous ayons que ce puisse être la place d'honneur. Sa tête n'est pas complètement rasée, sans quoi il aurait l'air d'un moine (*bhikṣu*) ou, comme l'on dirait à présent dans l'Inde, d'un *sannyâsin* plutôt que d'un *sâdhu*. Il faut évidemment faire honneur de l'originalité de ces types, qui sortent un peu de l'ordinaire, à l'habileté exceptionnelle du sculpteur, et rien n'empêche de nommer d'emblée le ṛiṣi Asita et son neveu Naradatta ou Nâlaka. Mais, si l'identité des personnages n'est pas sujette à caution, quelque hésitation aurait pu subsister sur l'interprétation de la scène. Il ne serait guère satisfaisant d'admettre qu'il s'agit de la visite d'Asita, quelques jours après l'accouchement, mais que, par exception, l'enfant prédestiné serait, cette fois, resté dans la coulisse. D'autre part, c'est seulement sous le bénéfice des observations qui précèdent et après l'enquête à laquelle nous nous sommes livré auprès des textes qu'il est permis de hasarder avec quelque confiance l'hypothèse que nous avons devant les yeux, au lendemain même de la conception, la scène décidément extra-canonique d'une sorte d'horoscope préalable, ou, pour mieux dire, de «l'interprétation du songe» par le ṛiṣi Asita.

L'enfantement. — Le tableau de la miraculeuse naissance du Bodhisattva par la hanche droite de sa mère a été, au contraire, traité, si étrange qu'il fût, de la façon la plus orthodoxe. Il semble d'ailleurs avoir été créé du premier coup et stéréotypé une fois pour toutes (cf. fig. 152, 154, 158 *a*, 164 *a* et 208 *a*). Toujours la reine Mâyâ est debout au centre de la composition et tient, de sa main droite levée, la branche de l'arbre légendaire, nommé *çâla*, *plakṣa* ou *açoka*, selon les textes. L'enfant-Buddha «sort» ou «se manifeste», jaillissant à mi-corps de sa hanche droite. Non

[1] Cette identification a déjà été faite par M. J. Burgess, *J. I. A. I.*, 1900, p. 77.

seulement le voile derrière lequel la cache chastement la tradition pâlie est tombé, mais, à ses côtés, se tiennent un, deux ou trois dieux qui n'ont pas éprouvé le besoin de se déguiser en matrones pour ménager sa pudeur, ainsi que le veut la version tibétaine. Debout et légèrement inclinés, ils reçoivent dans leurs bras le nouveau-né, ou expriment par leurs gestes leur vénération et leur surprise. La présence de ces divinités à la droite de Mâyâ est exactement contrebalancée par l'introduction symétrique, à sa gauche, d'un nombre égal de dames d'honneur. L'une, qui passait peut-être pour être Mahâprajâpatî, la sœur de Mâyâ, soutient



FIG. 152. — L'ENFANTEMENT.
Collection des Guides, à Mardân. Hauteur : 0 m. 25.
D'après une photogr. de M. A.-E. CADDY, au Musée de Calcutta.

d'ordinaire cette dernière; une autre suivante porte une aiguière en forme de bouilloire, que nous verrons reparaître dans toutes les occasions où il est besoin d'eau lustrale; parfois, une troisième femme tient un éventail. Le plus souvent, divers instruments de musique, flottant dans les airs, meublent le haut du panneau : sans doute, ils sont censés touchés par des mains invisibles et représentent aux yeux la musique céleste qui, nous disent les textes, se fit entendre en ce moment. Cette unique description peut servir pour vingt répliques. Çà et là se marquent seulement quelques variantes sans portée. Ainsi, au Louvre (fig. 164 *a*), au lieu de se

servir, comme d'habitude, d'un lange, le dieu reçoit l'enfant dans un pan de son propre manteau; Mâyâ a passé le bras gauche autour des épaules et enlacé ses doigts à ceux de sa sœur. Sur le bas-relief de Mardân (fig. 152), celle-ci se tient seulement debout près de Mâyâ, comme elle demi-nue et charmante, et a ce geste de passer le pouce de sa main gauche dans le fil de son collier. Mais, bien que traité d'un ciseau singulièrement plus souple et plus libre que d'ordinaire, cette dernière scène rentre exactement, comme on peut voir, dans le thème donné. Qui a donné ce thème?

Le premier point digne de remarque est l'attitude de Mâyâ. Nous avons déjà dit (p. 229) de quelle faveur elle jouissait dans l'Inde. Il se peut que des considérations esthétiques aient contribué, en même temps que le goût et le besoin du merveilleux, à faire imposer à Mâyâ par la tradition pâlie cette pose exceptionnellement incommode pour accoucher. Quand le *Lalita-vistara* stipule, en outre, que l'enfant sort «du flanc droit de sa mère», il ne fait qu'ajouter au tableau un détail à peine merveilleux et même tout naturel pour ceux qui se sont déjà laissé dire que c'était par ce côté que le Bodhisattva avait effectué son entrée. Rien ne force donc à penser, quoique la chose soit possible, que la place du nouveau-né ait été imposée par des raisons techniques, comme une conséquence naturelle de l'attitude de la mère, au premier sculpteur gréco-bouddhique qui tenta de donner une image concrète de ce singulier enfantement. Il se peut qu'il ait reçu cette description toute prête de la bouche des indigènes. Mais, même en admettant que la genèse du motif soit tout indienne, il y a du moins un point sur lequel les sculpteurs du Nord-Ouest ont été forcés, par les exigences de leur métier, de préciser la tradition. Quand le *Lalita-vistara* vient nous dire qu'au moment de la naissance «Indra et Brahmâ se tenaient devant le Bodhisattva et tous deux le reçurent dans leurs bras, enveloppé d'une étoffe divine», cela peut passer en littérature : en sculpture, point. Sur un bas-relief où les personnages s'alignent les uns derrière les autres, il faut bien que ce

soit ou Indra ou Brahmâ qui recueille l'enfant à sa sortie du sein maternel : ce ne peut être tous les deux à la fois. Sur ce point encore, Hiuan-tsang nous rapporte, quelques siècles plus tard, l'écho fidèle du choix qu'avait dû faire la tradition. Pour lui,

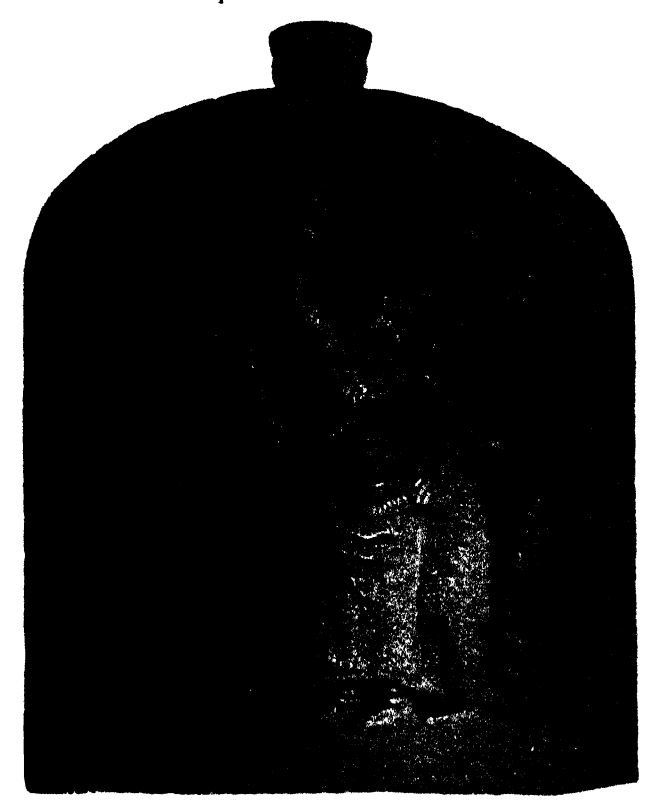


FIG. 153. — LE MÊME SUJET AU CAMBODGE.
Pagode de Prah-Keo, à Bangkok. Provenant d'Angkor. Hauteur : 0 m. 75.
D'après un moulage conservé à Phnom-Penh.

c'est « Indra qui reçut dans ses mains le nouveau-né ». L'étude directe des seules sculptures, sans parler du témoignage du *Buddha-carita*[1], aurait d'ailleurs suffi à nous prouver que tel était bien le parti auquel l'école du Gandhâra s'était résolue. A une ou deux exceptions près, c'est Indra, tel que nous apprendrons bientôt à

[1] HIUAN-TSANG, *Mém.*, I, p. 324, ou *Rec.*, II, p. 25; *Buddha-carita*, I, 27; cf. encore *Lalita-vistara*, ch. XXVI, éd., p. 411, ou trad., p. 343.

le reconnaître, grâce à son turban ou à son diadème en forme de toque, qui d'abord se présente, tendant ses mains recouvertes d'une étoffe à l'enfant du miracle, tandis que derrière lui Brahmâ, seulement coiffé du haut chignon qui lui a valu son surnom de Çikhin, joint dévotement les mains ou, par un geste déjà familier aux vieux sculpteurs indigènes (cf. fig. 240), se mord les doigts de surprise[1]. Du même coup, nous apprenons ce que nous allons encore vérifier à propos des scènes suivantes : Brahmâ, qui reprendra le premier rôle dans les scènes appartenant au cycle de la Bodhi, cède au contraire le pas à Indra dans toutes celles qui se rapportent au cycle de la Nativité.

C'est le motif ainsi précisé et fixé que nous retrouvons fidèlement colporté du Gandhâra dans tout le bassin du Gange, à Bénarès, à Gayâ et jusqu'au Népâl, etc. Nous avons eu déjà l'occasion de signaler à quel point cette transmission avait été fidèle : on en trouvera encore ici un exemple au bas de la figure 209, provenant de Sârnâth, et où Indra est porteur de sa haute coiffure caractéristique. Si nous nous transportons dans le Sud, à Amarâvatî, nous constatons au contraire que l'imitation est moins fidèle. Assurément la pose de Mâyâ reste toujours la même; mais parfois l'enfant n'apparaît pas plus dans l'accouchement que, tout à l'heure, l'éléphant dans la conception; de plus, les quatre divinités, rangées dans l'attente à la droite de la mère et tenant toutes le même lange, rappellent les quatre Mahâ-brahmâ de la tradition pâlie, plutôt que l'Indra et le Brahmâ de la tradition du Nord. A ce double point de vue, l'influence d'Amarâvatî semble, comme il était naturel de s'y attendre, s'être répercutée en Indo-Chine et dans l'Insulinde. Nous donnons ici, d'après un moulage conservé à Phnom-Penh et dont il existe une épreuve au Musée du Trocadéro, une version cambodgienne de la naissance du Bodhi-

[1] Cf. *A. M. I.*, pl. 98 (Calcutta, n° *G.* 2), 126 (Lahore, n° 261), et *J. I. A. I.*, 1898, pl. 10, 1 (Lahore, n° 1033). Le geste de se mordre les doigts est prêté sur notre fig. 154 à une divinité de second plan.

sattva : il ne peut faire aucun doute que le dieu à quatre bras et à quatre faces qui reçoit le nouveau-né ne soit Brahmâ (fig. 153). D'autre part, nous constatons que, dans la scène correspondante, à Boro-Boudour, l'enfant est déjà fort éloigné de sa mère et en devoir d'accomplir le miracle suivant, celui des « sept pas »[1].

Les sept pas. — Si fort que nous craignions de nous laisser entraîner à exagérer l'influence des monuments sur la fixation de la légende bouddhique, il nous faut bien reconnaître ici encore, dans les textes accessibles, une suite de variations qui ne peut guère s'expliquer autrement que par elle. Dans la tradition reflétée par la *Nidâna-kathâ*, le Bodhisattva, à peine né, commence par être baigné, tout immaculé qu'il soit d'ailleurs, par deux averses célestes, après quoi seulement il fait les sept pas traditionnels. Dans l'école du Gandhâra, l'usage s'est au contraire établi, comme nous allons voir, de placer le « bain » après les « sept pas » et immédiatement avant le « retour du parc de Lumbinî ». Il va de soi que ces incidents sont enregistrés dans le même ordre par l'archéologue trop méconnu qui a nom Hiuan-tsang. Le rédacteur du *Lalita-vistara* résiste mollement à ces tendances nouvelles; il commence par maintenir, d'accord avec la coutume de l'Inde et d'ailleurs, que le bain a immédiatement suivi la mise au monde, mais cela ne l'empêche pas de dire un peu plus bas que le Bodhisattva « aussitôt né » (*jâtamâtra*) fit ses sept pas. Celui du *Buddha-carita*, sagement éclectique, décrit deux fois le bain, avant et après les sept pas. Celui du *Mahâvastu* se rallie nettement à l'usage des sculpteurs : pour lui, le Bodhisattva éprouve aussitôt le besoin de se dégourdir les jambes, et, « fatigué de son séjour dans le sein maternel, marche les sept pas »[2]. C'est ainsi que, non seule-

[1] Voir *A. M. I.*, pl. 67 et 68 (Bénarès); *Iconogr. bouddhique*, pl. 10, 3 (miniature d'un manuscrit du XIe siècle, Bengale); *Amarâvatî* (Fergusson, pl. XCI, et Burgess, pl. XXXII, 2); *Boro-Boudour* (Pleyte, fig. 28).

[2] *Nidâna-kathâ*, éd., p. 53, ou trad., p. 67; *Lalita-vistara*, éd., p. 83, 86, et cf. p. 92, ou trad., p. 78, etc.; *Mahâvastu*, II, p. 20 et 22; *Buddha-carita*, I, 27 et 35; Hiuan-tsang, *Mém.*, I, p. 323, ou *Rec.*, II, p. 24.

ment au Magadha et au Népâl, mais au Gandhâra même (fig. 154), on aperçoit, immédiatement au-dessous de l'enfant-Buddha jaillissant du flanc de sa mère, le même debout et marchant[1]. Sur le



Fig. 154. — L'enfantement et les sept pas du Bodhisattva.
Musée de Calcutta. Provenant de Loriyân-Tangai. Hauteur : 0 m. 45.
Cliché W. Griggs, à Londres.

bas-relief de Boro-Boudour que nous citions tout à l'heure, la vue du Bodhisattva marchant dispense même de le représenter naissant.

[1] Voir *Iconogr. bouddhique*, fig. 28, et p. 205, miniature n° 78.

La meilleure représentation que nous ayons de cet épisode appartient encore à la belle série de Mardân (fig. 155) : elle est, comme toujours, à la fois très graphique et très originale d'allure. La note la plus hardie, en même temps que la plus juste, consiste dans le parti qu'a pris le sculpteur de représenter le dieu Brahmâ sous l'aspect d'un ascète brahmanique, non seulement avec le vase à eau ou *kamaṇḍalu*, mais encore avec la barbe et le chignon caractéristiques. Les attributs de Çakra ou Indra, à savoir la tiare et le foudre, ne lui donnent pas une individualité moins marquée. Par



FIG. 155. — LES SEPT PAS DU BODHI SATTVA.
Collection des Guides, à Mardân. Hauteur : 0 m. 15.
D'après une photog. de M. A.-E. CADDY, au Musée de Calcutta.

ailleurs, l'artiste s'est dispensé du nimbe trop encombrant, sauf pour l'enfant-Buddha. Sa recherche de la variété profite encore, pour se manifester, du fait que ces mêmes dieux assistaient déjà à l'enfantement; or, sur la figure 152, bien que de la même main, Indra porte une tout autre coiffure, et Brahmâ, s'il a conservé son vase à eau, a pris la figure imberbe et les cheveux bouclés d'un jeune ascète, — à peu près le même, soit dit en passant, qui avait déjà servi à figurer Naradatta sur les bas-reliefs précédents. Ici d'ailleurs, grâce à la création d'un Brahmâ et d'un Indra nouveaux,

ces deux types deviennent disponibles pour les deux divinités placées à la gauche du panneau. Les autres figures sont malheureusement perdues; il eût été intéressant de voir un véritable artiste aux prises avec cette uniformité d'aspect des assistants, dont le gros de l'école s'accommode si bien. Mais, la part faite à sa fantaisie et à son indéniable talent, il n'en reste pas moins que la scène est des plus correctement reproduites. L'enfant marche seul et sans aide, debout au milieu de la composition dont il est la marque caractéristique; Indra l'escorte bien à sa gauche, à la place d'honneur qui lui revient, ainsi que nous l'avons déjà dit, dans toutes ces scènes. Le parasol et le chasse-mouche, symboles de sa royauté en ce monde, que le *Lalita-vistara* — d'accord, semble-t-il, avec la figure 154 — fait simplement flotter dans l'air au-dessus de sa tête, le sculpteur a jugé plus rationnel de les mettre dans la main d'une divinité qui suit le Bodhisattva. Quant aux lotus que le *Lalita-vistara* fait encore naître sous chacun de ses pas, nous ne les verrons paraître que plus tard, au Magadha, par exemple, et à Boro-Boudour.

Le bain. — Ce n'est pas davantage sur un lotus, comme le voudrait le *Lalita-vistara,* mais sur un trépied, d'ailleurs fort élégant, que le même artiste campe ensuite le Bodhisattva pour le bain (fig. 156); toutefois il n'oublie pas de faire planer un parasol au-dessus de sa tête. Deux suivantes aux robes bien drapées et au lourd chignon le soutiennent, tandis qu'Indra, toujours à sa gauche, et Brahmâ — cette fois sous la forme d'un *brahmacârin* aux cheveux flottants, et pareil à celui des figures 139-141 — versent chacun sur lui le contenu d'une cruche; ce n'est pas autrement que l'on douche les enfants dans l'Inde d'aujourd'hui. Deux autres personnages, sans doute divins, assistent avec révérence à la cérémonie. Simples spectateurs, ils ont pu être omis sans inconvénient sur les trois autres répliques que nous connaissons encore à Calcutta et à Lahore. Par ailleurs, nous y retrouvons (cf. fig. 157) le trépied,

les deux femmes et les deux mêmes dieux, celui de gauche (Indra) enturbanné et portant un foudre, celui de droite (Brahmâ) seulement coiffé de ses cheveux. Toutefois aucune de ces répliques n'approche de la finesse de celle de Mardân, encore que toutes reproduisent un modèle commun.

Le trait le plus remarquable de cette composition est que, des deux formes légendaires du bain du Bodhisattva, l'école du Gandhâra a choisi la plus rationnelle. La tradition n'en connaissait pas, en effet, moins de deux : aussitôt avant le passage où le *Lalitavistâra* charge les dieux, Indra et Brahmâ en tête, de ce soin, il nous



Fig. 156. — Le bain du Bodhisattva.
Collection des Guides, à Mardân. Hauteur : 0 m. 25.
D'après une photogr. de M. A.-E. Caddy, au Musée de Calcutta.

a déjà dit que «les deux rois des Nâgas, Nanda et Upananda, se tenant à mi-corps dans le ciel, créèrent deux courants d'eau froide et chaude et en baignèrent le Bodhisattva[1]...». On ne s'étonnera pas que le goût indien ait, au contraire, opté pour cette version plus merveilleuse, en même temps qu'il laisse pour compte à l'école du Gandhâra son escabeau à trois pieds. Sur le compartiment inférieur d'une stèle de Sârnâth (fig. 209), nous apercevons ainsi les deux Nâgas en train de déverser l'eau de leurs cruches sur la tête de l'enfant. Hiuan-tsang nous dit même qu'ils «lançaient un

[1] *Lal.*, éd. p. 83-84 et cf. p. 93, ou trad., p. 78 et cf. p. 85.

jet d'eau de leurs bouches»; et c'est bien ce que, dans les albums chinois, nous voyons faire aux deux «dragons». Quant aux sculpteurs de Boro-Boudour, après s'être traînés en répétitions monotones, ils se mettent à courir, comme il arrive, en abordant le véritable sujet : faisant tomber du ciel une pluie sur le Bodhisattva en marche, ils ont réalisé ce tour de force, d'autant plus inattendu de leur part qu'il est en contradiction flagrante avec leurs goûts et leurs besoins d'amplification, de réunir en une seule scène les trois motifs de l'accouchement, des sept pas et du bain.

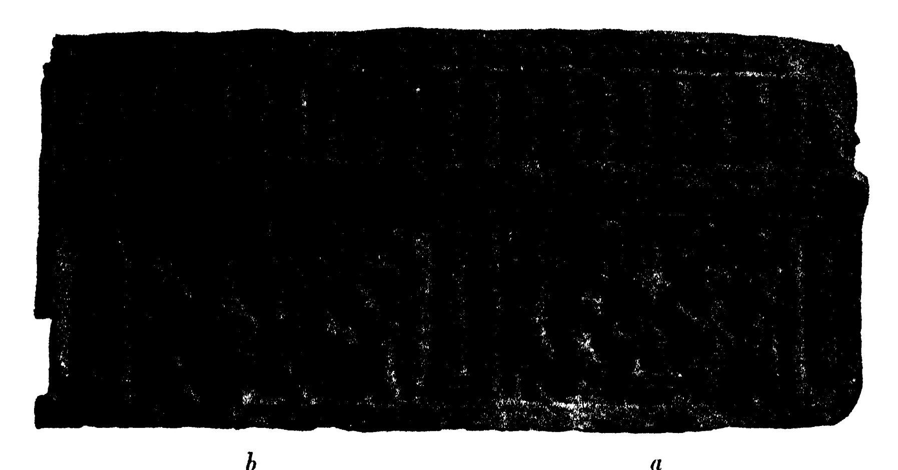


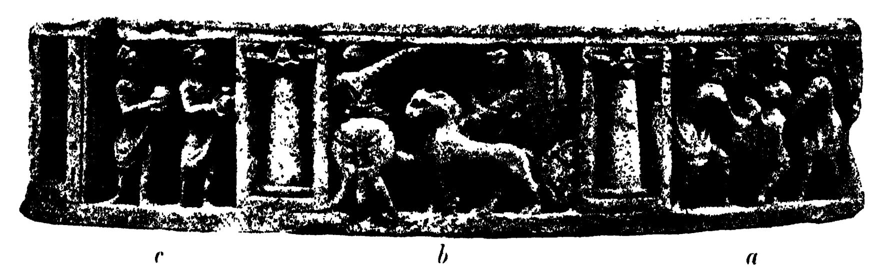
Fig. 157. — *a*. Le bain; *b*. Le retour du parc de Lumbinî.

Musée de Lahore, n° 807. Provenant de Jamâl-Garhî. Hauteur : 0 m. 15.

Mais ce qu'il est surtout intéressant de noter, c'est que le motif du «bain», tel qu'il avait été conçu au Gandhâra, est une des rares créations de cette école qui n'ait pas fait fortune dans l'iconographie bouddhique postérieure.

Le retour du parc de Lumbinî. — Deux bouts de frise, l'un conservé à Calcutta et l'autre à Lahore (fig. 157) nous montrent cette scène immédiatement après celle du bain; un troisième fragment, qui fait partie d'une collection privée d'Angleterre, l'encadre entre l'enfantement et une procession qui vient à sa rencontre en dehors des murs de Kapilavastu (fig. 158). Le premier et le dernier font

par exception traîner Mâyâ, tenant son fils entre ses bras, dans un char recouvert d'un dais, comme les *rath* actuels, et attelé soit de bœufs, soit même de lions. Celui de Lahore rentre au contraire dans la formule la plus habituelle (cf. fig. 159 et 160 *c*) en plaçant la mère et l'enfant dans une litière (*çivikâ*). En cela il se sépare nettement du *Lalita-vistara*, mais reste d'accord aussi bien avec le *Buddha-carita* que le *Mahâvastu*, quel que soit d'ailleurs le genre de relations que nous devions imaginer entre le bas-relief et ces textes. Le passage du *Mahâvastu* est particulièrement édifiant pour nous, en raison de la naïveté avec laquelle il nous laisse surprendre la façon dont se fabrique un motif légendaire : « Le roi Çuddhodana



c b a

Fig. 158. — *a*. L'Enfantement; *b*. Le retour du parc de Lumbinî : *c*. Le cortège des habitants de Kapilavastu.

Collection privée. Hauteur : 0 m. 10.

D'après une photogr. communiquée par M. J. Burgess.

ordonne : « Allons, remmenez la reine d'ici. » Dans quoi le Bodhisattva sera-t-il transporté? Le fils de dieu Viçvakarman fabrique une litière de matières précieuses. Qui portera cette litière? Les quatre grands rois (de l'espace) se présentent : « C'est nous qui porterons le plus excellent des êtres. » Et le Bodhisattva avec sa mère Mâyâ monte dans la litière. Çakra, l'Indra des Dieux, et le grand Brahmâ lui ouvrent le chemin[1]... » Tout cela va de soi et chaque demande appelle son inévitable réponse : il suffit de savoir réunir à propos ses souvenirs mythologiques. La scène une fois dépouillée de son vernis de merveilleux, il reste à représenter

[1] *Mahâvastu*, II, p. 25.

une sorte de madone à l'enfant assise dans une chaise à porteurs et accompagnée d'une escorte ou précédée à tout le moins d'un cavalier.

Deux remarques s'imposent à ce propos. Tout d'abord, au point de vue archéologique, il nous faut mettre le lecteur en garde contre les confusions possibles entre le retour du parc de Lumbinî, et une autre scène toute pareille, mais dont le contexte, pour ainsi parler, est différent[1] : nous faisons allusion au «cortège de la

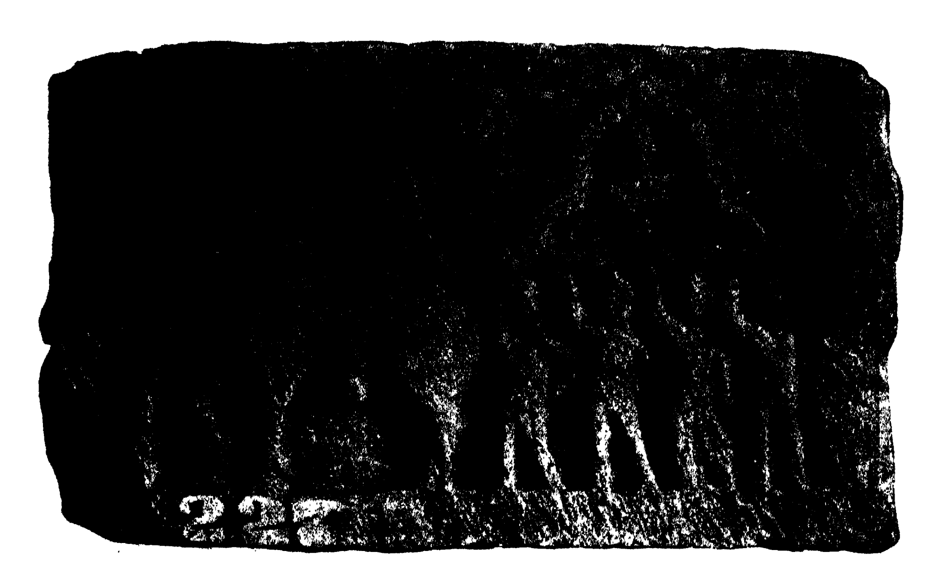


Fig. 159. Le Retour du parc de Lumbinî.
Musée de Lahore, n° 227. Hauteur : 0 m. 10.

mariée» qui, comme nous le verrons (fig. 174 *b*), comporte également une femme en palanquin précédée d'un cavalier. Ceci nous aide même à comprendre la raison de l'effort, le plus souvent maladroit, qui est fait sur chacun de nos bas-reliefs pour nous laisser apercevoir l'occupante de la litière ou du char : le fait que celle-ci est déjà mère est en effet, au point de vue plastique, la

[1] C'est justement cette différence de contexte qui fait qu'on ne puisse songer à l'hypothèse, autrement plausible, d'un «aller» au parc de Lumbinî : ce dernier sujet a été traité par les artistes javanais (cf. Pleyte, *Boro-Budur*, fig. 27).

plus claire des différences entre les deux motifs. Aussi les bas-reliefs de Lahore vont-ils jusqu'à nous montrer, derrière le cavalier de profil, la litière de face, — une fois même (fig. 159) avec une forme d'arche trilobée, un peu déconcertante au premier abord, et ses quatre porteurs alignés sur la même file. Celui de Calcutta (fig. 160 *c*) ne s'en tire pas beaucoup mieux, bien qu'il ait pris soin, pour justifier le mouvement, de faire se retourner le cavalier sur sa selle et jusqu'à l'homme qui marche en avant, porteur d'une

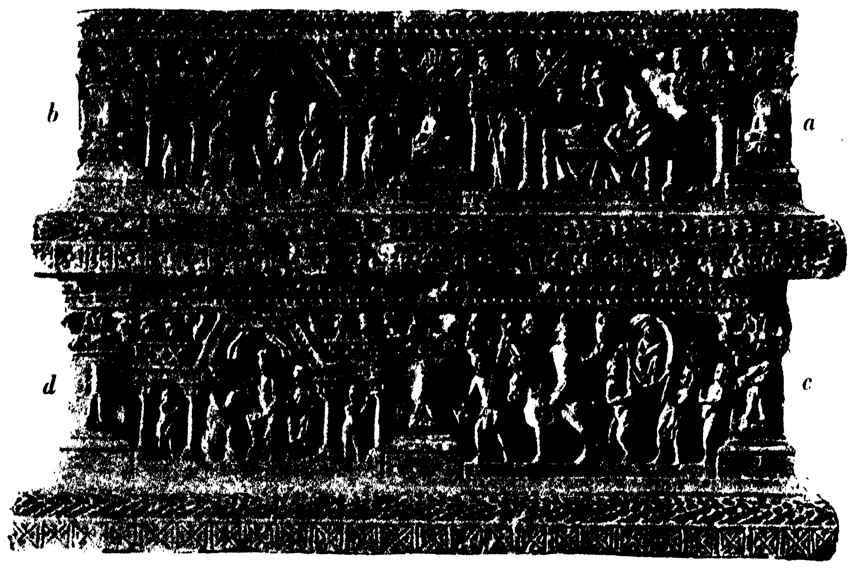


FIG. 160. — *a*. LA CONCEPTION : *b*. L'INTERPRÉTATION DU SONGE : *c*. LE RETOUR DU PARC DE LUMBINÎ ; *d*. VISITE ET HOROSCOPE D'ASITA.
Musée de Calcutta. Provenant de Loriyân-Tangai. Hauteur de chaque dalle : o m. 22.
Faces de la base du *stûpa* de la fig. 71.

aiguière et d'un étendard. De son côté, la figure 158 tente un savant raccourci du cheval, mais place Mâyâ et son fils sur le timon et non dans la caisse du char. Si la gaucherie de tous ces expédients reste sans excuse, elle n'est visiblement pas sans explication. Le second point a plus de portée : même quand l'école du Gandhâra fait revenir l'enfant dans un char, il revient porté dans les bras de sa mère, et le char est d'ailleurs traîné par une paire de bœufs ou de lions, et non par « vingt mille nymphes ». Mais, qui plus est, le

Lalita-vistara a déjà fait mourir Mâyâ ce jour-là — le septième depuis la naissance — et, d'après lui, le Bodhisattva est seul dans son magnifique carrosse. Nous avons vu que le *Mahâvastu* et le *Buddhacarita* ne l'entendaient pas ainsi : ce dernier n'hésite pas à placer la rentrée de Mâyâ et de son fils à la ville dix jours pleins après l'accouchement et ne la fait mourir que plus tard. Leurs auteurs subissaient-ils plus ou moins consciemment le prestige des monuments figurés? Ce qui est indéniable, c'est la tendance de l'école du Gandhâra à prolonger la vie de Mâyâ pour lui permettre d'assister encore à la fameuse entrevue avec le ṛiṣi Asita.

Visite (et horoscope) d'Asita. — C'est elle, selon toute vraisemblance, que nous voyons reparaître en cette occasion, comme dans celle de «l'interprétation du songe» : aussi bien, elle n'a eu qu'à garder sa place assise à la gauche de son époux, le roi Çuddhodana (voir fig. 160 *d*, et cf. *id. b;* fig. 161 et 165 *a*, et cf. fig. 150). A la vérité, sa sœur Mahâprajâpatî, celle-là même qui va devenir la seconde mère de l'enfant prédestiné, est également reine : nos sculpteurs voudraient-ils la représenter, qu'ils ne sauraient lui donner un autre aspect, ni non plus, après la mort de Mâyâ, une autre place. Mais, lors même que ce dessein leur aurait passé par la tête, ils n'auraient pas eu la moindre chance d'être suivis par leur public, ni d'ailleurs aucun moyen de l'avertir de la substitution opérée dans leur pensée. Celui-ci n'était naturellement que trop enclin, dans ces scènes exactement symétriques, à mettre toujours le même nom sur le même visage. Comment la reine aurait-elle cessé d'être Mâyâ, ce qui est parfaitement plausible et n'exige de la tradition qu'un jour ou deux de sursis, quand le brahmane astrologue avait fini par devenir Asita, ce qui l'oblige à deux visites, dont la première aurait été faite «dix mois» entiers avant la seule que connaisse la tradition? En revanche, nous croyons volontiers qu'en vertu de ce même besoin de nommer les personnages des légendes, les fidèles devaient reconnaître Mahâprajâpatî,

de préférence à une simple nourrice ou servante, dans la femme très parée qui apporte le nouveau-né au ṛiṣi sur la figure 161 : tandis que Mâyâ est restée assise à sa place habituelle — là même où nous la montre encore un fragment de Mardân (fig. 162), — sa sœur préluderait déjà au rôle qui bientôt va lui incomber tout entier.

Nous n'avons pas à revenir longuement sur ce motif, après les observations dont il a déjà été l'objet plus haut à propos de celui



Fig. 161. — Visite et horoscope d'Asita.
Musée de Lahore, n° 101. Provenant de Naogram. Hauteur : 0 m. 21.

de l'« interprétation du songe » (p. 298). Deux petites frises de Calcutta, l'une circulaire et l'autre rectangulaire (voir fig. 160), lui assignent, d'accord avec les textes, sa place dans la série biographique aussitôt après le « retour du parc de Lumbinî »; chez toutes deux il reproduit exactement le tableau qui suit la « conception », à l'introduction près de l'enfant, qu'ici le ṛiṣi tient dans ses bras. Sur les n°s 101 et 2062 de Lahore (fig. 161 et 165 *a*), où continue à paraître son neveu et disciple Naradatta, Asita a fait asseoir le Bodhisattva sur ses genoux, ce qui lui laisse le bras droit libre : il

en profite une fois pour porter la main à sa tête, et ce geste veut vraisemblablement exprimer sa douleur d'être condamné à mourir avant que ne commence à tourner la roue de la Loi. Suivant la traduction pâlie il commence d'abord par rire pour pleurer ensuite, selon le motif de folk-lore bien connu; dans la version du Nord, tel le vieillard Siméon, il ne connaît à la vue du divin enfant que l'amère douceur des larmes.



Fig. 162. — Fragment de la même scène.
Collection des Guides, à Mardân. Hauteur : 0 m. 27.
Cliché W. Griggs, à Londres.

Les naissances simultanées. — Nous devons encore, pour être complet, rapporter au cycle de la nativité les scènes représentant quelques-unes des naissances qui miraculeusement coïncidèrent avec celle du Bodhisattva. Dans l'ordre chronologique, cet épisode viendrait même se placer entre le bain de l'enfant et le retour du parc de Lumbinî; mais nous n'en avons pas jusqu'ici trouvé de représentations qui fissent partie d'une suite, et il est plus prudent

de les laisser hors série. Tous les textes d'ailleurs les signalent. Ils témoignent même à ce propos (surtout la relation pâlie) d'un effort plus ou moins heureux pour faire naître, en même temps que le Prédestiné, les «sept joyaux» ou «trésors» qui échoient spontanément, en vertu d'une loi naturelle, au monarque suzerain du monde. On se souvient en effet que, d'après les prédictions des brahmanes, le nouveau-né a le choix entre la destinée de Cakravartin ou la vocation de Buddha. Or le Cakravartin possède de naissance la perle des disques, des éléphants, des chevaux, des pierres précieuses, des femmes, des ministres et des conducteurs (d'armée). Pour les lamas, le Buddha lui-même est si bien resté un «roi de la roue» qu'ils décorent régulièrement ses autels de ces sept emblèmes, moulés en métal ou en porcelaine et portés sur autant de piédestaux. Comme l'on a d'ailleurs trouvé dans l'Inde des représentations anciennes des *Sapta-ratna*[1], il valait la peine de noter que nous n'en avons pas rencontré jusqu'à présent dans l'école gréco-bouddhique.

Si les énumérations que donnent les textes des sept *saha-jâta* ou «nés ensemble» diffèrent, il en est trois sur lesquels ils tombent tous d'accord. Outre que leur rôle était particulièrement connu de la légende, ces trois «trésors» s'empruntaient en effet tout naturellement à la liste de ceux du Cakravartin : ce sont ceux de la future femme, du futur cheval et (avec un jeu de mot facile sur le sens de *pariṇayaka*) du futur «conducteur» de ce cheval. Il n'y a pas de doute pour nous que ce ne soit justement le poulain Kaṇṭhaka que nous voyons, sur le n° 412 du Musée de Lahore, fort occupé à teter la jument, sa mère; en même temps, celle-ci s'abreuve dans une grande auge hémisphérique devant laquelle est agenouillé un palefrenier. Nous retrouvons exactement la même scène sur un autre fragment, le n° *G.* 103 de Calcutta (voir fig. 163). Mais, de plus, nous nous apercevons que le *saice*

[1] Voir E. Senart, *Lég. du Buddha*, p. 22; Burgess, *Stûpas of Amarâvati and Jaggayyapeṭa*, pl. LV, 3.

de la jument est devenu en même temps l'heureux père de l'enfant qui sera un jour, par droit et devoir héréditaires de sa caste, le conducteur du poulain. Une femme assise, apparemment la mère, se sert d'une auge en guise de cuve pour donner au petit Chandaka son premier bain. La scène se passe, il va de soi, dans les communs du palais de Çuddhodana : ne voyez-vous pas les chevaux qui passent la tête par-dessus le mur des écuries? Mais ce qui nous importe surtout, c'est que les prétendues «scènes domestiques» de Cunningham rentrent ainsi dans la loi générale et ne



Fig. 163. — Naissance de Chandaka et de Kaṇṭhaka.
Musée de Calcutta, n° G. 103. Hauteur : 0 m. 23.
D'après une photogr. du Musée.

sont, elles aussi, que des images de piété. En fait elles se bornent à illustrer, pour l'édification des fidèles, ce que le *Lalita-vistara* et le *Mahâvastu*, par exemple, nous disent de la naissance concomitante à celle du Bodhisattva «de huit (*ou* cinq) cents serviteurs, Chandaka en tête, et de cinq cents (*ou* dix mille) chevaux, avec à leur tête Kaṇṭhaka... [1]. Exception faite pour quelques motifs décoratifs (cf. p. 246), il n'y a donc pas lieu d'admettre l'existence de simples tableaux de genre dans cet art décidément tout religieux.

[1] *Lal.*, éd., p. 96, ou trad., p. 86; *Mah.*, II, p. 25.

Après avoir ainsi reconstitué, avec les éléments dont nous disposons, comme sur une frise idéale, le cycle de la nativité, il resterait enfin à signaler les lacunes qui s'y remarquent. Disons tout de suite qu'elles ne sauraient être considérables : il n'est même pas sûr qu'elles soient réelles, en ce sens que les motifs qui manquent n'ont peut-être pas été traités. Rien ne prouve par exemple, pour reprendre le dernier sujet examiné, que les sculpteurs du Gandhâra aient jamais entrepris de représenter la naissance de la future épouse du prince; au cas où ils y auraient songé un instant, il se peut même fort bien qu'ils en aient été détournés par l'impossibilité de la caractériser de manière aussi pittoresque que celles du poulain et du petit palefrenier. Nous en dirions volontiers autant d'un autre épisode, sur lequel insiste cependant le *Divyâvadâna*, et qui fait le roi Çuddhodana se prosterner à l'aspect de son fils nouveau-né; il est d'autant plus vraisemblable que les artistes du Nord-Ouest l'aient passé sous silence, qu'il se reproduisit encore plus tard, et peut-être le verrons-nous figuré lors de ces reprises (cf. fig. 175 et 231 *b*). Mais il paraît en être tout autrement de la scène que mentionne ensuite le *Divyâvadâna* : «Voici, est-il écrit, le temple nommé Çâkyavardha, où le Bodhisattva, aussitôt né, fut amené pour adorer la divinité : mais ce furent les divinités qui toutes tombèrent aux pieds du Bodhisattva.» Le *Mahâvastu* et le *Lalita-vistara* ne connaissent pas moins bien la «présentation au temple». Ce dernier lui consacre même sous ce titre (*devakulopanayana*) un chapitre spécial, le huitième. Enfin, non seulement les albums chinois et les bas-reliefs de Boro-Boudour nous représentent l'hommage des dieux au Bodhisattva, mais Hiuan-tsang note qu'il a vu à Kapilavastu, dans le temple bâti à la place traditionnelle du miracle, une statue «qui se penche comme pour se lever»[1]. Aussi est-il permis de s'étonner de ce qu'au Gandhâra aucun vestige de cette scène ne se montre : tout ce que nous

[1] *Divyâvadâna*, p. 390-391; *Mahâvastu*, II, p. 26; Hiuan-tsang, *Mém.*, I, p. 321, ou *Rec.*, II, p. 23; Pleyte, *Boro-Budur*, fig. 35.

pouvons dire, c'est que nous ne l'avons pas encore rencontrée ou reconnue, et l'indice que le *Buddha-carita* y fait à peine allusion, si même il en parle, n'est pas pour nous faire augurer dans l'avenir d'un meilleur succès.

§ III. Les scènes d'enfance et de jeunesse.

Il n'est pas douteux que, dans les textes comme sur les bas-reliefs, l'intérêt ne saute assez brusquement des circonstances qui accompagnent la dernière incarnation du Bodhisattva en ce monde à celles qui entourent ce qu'on pourrait appeler, à l'indienne, sa seconde naissance, nous voulons dire son avènement à l'état de «Buddha parfaitement accompli». Mais il ne faudrait pas croire toutefois que ni les uns, ni les autres ne nous aient conservé aucun souvenir de son enfance et de sa jeunesse. Pour commencer par la première, tantôt on nous en donne, pour ainsi dire, un tableau d'ensemble; tantôt on insiste plus particulièrement sur les incidents de l'éducation intellectuelle et physique du petit prince : nous allons comparer entre eux ces divers essais, tant artistiques que littéraires.

L'enfance du Bodhisattva. — Un bas-relief du Louvre, dans son conventionnalisme outré, nous paraît fournir un spécimen typique de la première catégorie, et représenter de façon convenue et quasi symbolique la façon dont le jeune Siddhârtha faisait l'édification de la maison de son père (fig. 164 *b*). Qu'on en juge. Le personnage principal, hors de toute proportion avec les autres figures, est un prince en sa prime jeunesse. L'artiste l'a logé, comme dans une niche, sous un fronton suraigu et coupé, pareil à ceux des temples du Kaçmîr. Il n'est pas assis à l'européenne, ainsi que le sont toujours ses parents, mais accroupi avec les jambes croisées à la mode des *yogi* de l'Inde et sur un siège indien (cf. fig. 192 *a*). La main droite est levée dans un geste accueillant et un peu bénisseur; la gauche laisse pendre un flacon où nous devons

chercher quelque symbole de sa destinée. De toute manière, la place du panneau immédiatement à la gauche de la Nativité, qu'il suit ainsi par ordre chronologique, nous force à reconnaître en lui le Bodhisattva Siddhârtha. Dès lors, le personnage royal que l'on aperçoit assis à sa gauche — à la place d'honneur — est, selon toute apparence, son père Çuddhodana. Si son pendant de droite, long-voilé, est une femme, il faudrait alors voir en elle sa seconde mère, Mahâprajâpatî. Aux loggias du palais se montrent les femmes des appartements intérieurs : pâle illustration de la description si colorée qu'en donne le *Buddha-carita*, elles se pressent en foule aux fenêtres qu'elles enguirlandent de leurs visages de lotus (cf. fig. 100). Sur le toit sont posés deux oiseaux familiers, perroquets ou corneilles. Assurément ils sont là pour remplir un espace disponible, et nous ne soupçonnons sous leur rôle décoratif aucune intention emblématique; encore leur présence n'est-elle pas ignorée des textes, et la façon dont ils hantent les toits et les galeries de la maison est l'un des signes qu'elle a

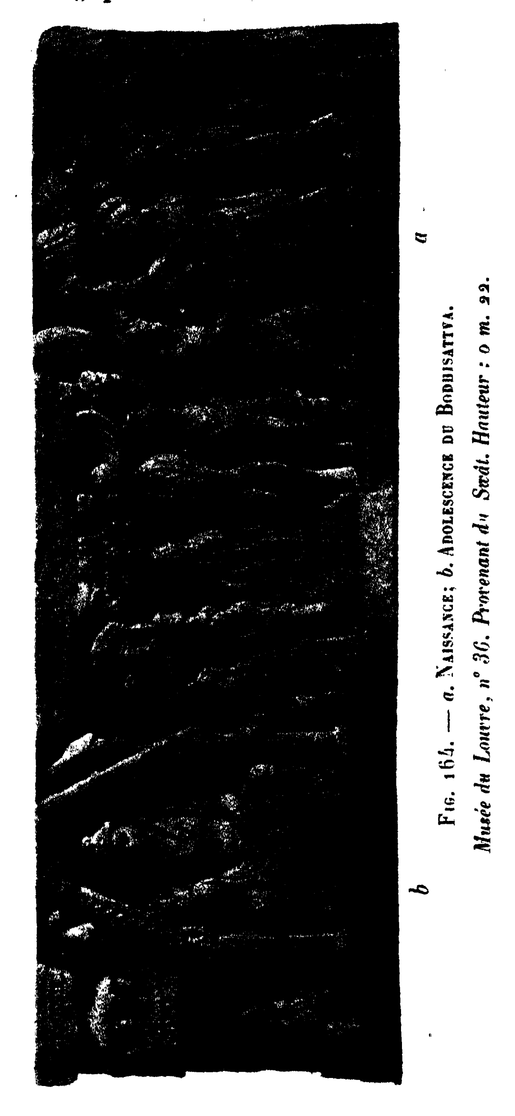


Fig. 164. — *a*. Naissance; *b*. Adolescence du Bodhisattva.
Musée du Louvre, n° 36. Provenant du Swât. Hauteur : 0 m. 22.

IMPRIMERIE NATIONALE.

été élue entre toutes pour abriter le Bodhisattva. Tel quel, — et sans oublier que l'état de mutilation d'un des principaux assistants peut être pour beaucoup dans le vague et l'indistinction de la scène, — nous ne pouvons que donner comme épigraphe à ce bas-relief les vers du *Buddha-carita* sur Siddhârtha enfant, alors que, «comblant tous les vœux de son père..., et élevé comme un fils par la sœur de sa mère..., il croissait peu à peu en perfection, telle la lune pendant la quinzaine claire»; et, ajoute Açvaghoṣa, «tout enfant qu'il fût, il ne ressemblait pas à un enfant, si grandes étaient sa fermeté, sa pureté, son intelligence, sa majesté...[1]». Voudrait-il excuser les procédés conventionnels de l'auteur de la figure 164 *b*, qu'il ne parlerait pas d'autre manière.

La manifestation scolaire. — Si, laissant ce qui se présente comme un curieux essai de synthèse plastique de toute une période, nous nous tournons vers ses détails, le meilleur parti est sans doute de suivre l'ordre précis et abrégé que nous donne le *Divyâvadâna*. Or, après «le temple de la présentation» et le lieu où l'«horoscope» fut tiré par les brahmanes, puis revu et corrigé par Asita, le moine-cicérone montre au roi Açoka d'abord «le lieu où le Bodhisattva grandit sous les soins de Mahâprajâpatî» — c'est peut-être tout ce que symbolise en définitive la figure 164 *b*, — puis celui «où on lui apprit l'écriture». Un célèbre chapitre du *Lalita-vistara*, intitulé *lipiçâlâ-saṃdarçana* ou «la manifestation à l'école[2]» (manifestation qui consiste en ce que l'élève se révèle plus fort

[1] *Buddha-carita*, II, 17-23; cf. III, 18-21. Sur les oiseaux voir *Lalita-vistara*, éd., p. 40, ou trad., p. 41.

[2] Nous prenons *lipi-çâlâ* (salle d'écriture) dans le sens général d'«école», où il a été aujourd'hui supplanté par le terme de *pâṭha-çâlâ* (salle de lecture). Quant à *saṃdarçana*, il nous paraît nécessaire de lui attribuer ici le sens du causal : cf. un peu plus bas l'expression de *çilpa-saṃdarçana*, ou encore ce passage du *Râmâyaṇa* : *Râma-saṃdarçanârthaṃ taddhanur ânîyatâm* : Qu'on apporte cet arc — non point pour le montrer à Râma (P. W.), mais : — pour que Râma montre de quoi il est capable, en un mot «se manifeste».

que son professeur), est justement consacré à cet épisode : « Or le Bodhisattva, ayant pris une tablette à écrire (*lipi-phalaka*), . . . dit au précepteur Viçvamitra : Quelle sorte d'écriture vas-tu m'apprendre, ô mon maître?. . . » Et, d'une haleine, il lui en énumère soixante-quatre à choisir. Telle est bien la scène qu'un fragment de frise (fig. 165 *b*) place à la suite de l'« horoscope d'Asita ». Le Bodhisattva est assis; ses condisciples et peut-être son maître se tiennent debout, à ses côtés, dans des attitudes pleines de révé-

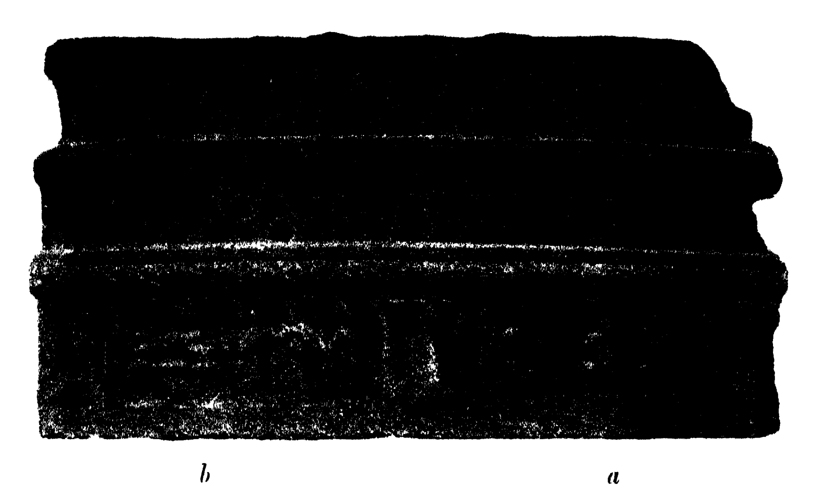


Fig. 165. — *a*. La visite du ṛiṣi Asita; *b*. La manifestation à l'école.
Musee de Lahore, n° 2062. Provenant de Sikri. Hauteur : 0 m. 21.
Cf. d'autres fragments de la même frise sur les figures 297 et 298.

rence : sa planchette à écrire posée en travers sur les genoux, il est en train de les étonner par sa science préacquise. Le tout est d'ailleurs médiocrement distinct : nous possédons heureusement des répliques plus claires et même en double (fig. 166). La pose du Bodhisattva y est identique, et il reste le point de mire des jeunes Çâkyas, ses condisciples. Au-dessus de sa tête s'élève un arbre qui rappelle à l'avance celui de la Bodhi. Surtout nous distinguons ici, dans sa main droite, le calame et, sur sa cuisse droite, le manche de la tablette rectangulaire qui lui tient lieu de ce que nos écoliers appellent une ardoise. C'est exactement la forme du

takhta dont les enfants se servent encore dans les écoles indigènes du Penjâb. Si d'ailleurs sa destination laissait le moindre doute, il suffirait de renvoyer aux reproductions données par M. A. Stein des planchettes inscrites qu'il a retrouvées en si grand nombre, entre autres vestiges de civilisation indienne, dans ses célèbres fouilles du Turkestan chinois, et dont quelques-unes datent au plus tard du IIIe siècle de notre ère [1].

Il y a plus probant encore. Après l'incident de l'énumération des écritures, il est dit dans le *Lalita-vistara* textuellement ceci : « Ainsi les dix mille enfants en compagnie du Bodhisattva apprenaient l'écriture. Or donc, sous la direction du Bodhisattva, ils épelaient l'alphabet. Et, quand ils énonçaient la lettre *a*, le son qui



FIG. 166. — LA MANIFESTATION À L'ÉCOLE.
Musée de Calcutta. Provenant de Loriyân-Tangai.
D'après une photogr. du Musée.

était émis c'était : *a*-néantissables sont tous les composés. Quand était énoncée la lettre *â*, le son qui était émis c'était : *â*-me, ton bien et celui des autres (*âtma-para-hitam*). A la lettre *i*, le son : *i*-nefficacité des sens, etc. » Or une moitié de scène conservée à Lahore (fig. 167) ne se borne pas seulement à reproduire le Bodhisattva tel que nous venons de le voir, assis sous un arbre avec son « ardoise » sur les genoux : le sculpteur s'est encore avisé d'écrire sur la planchette, face au spectateur, quelques lettres de l'alphabet alors usité dans le nord-ouest de l'Inde et connu sous le nom de *kharoṣṭhî*. M. A.-M. Boyer y a lu distinctement, en sup-

[1] M.-A. STEIN, *Sand-buried Ruins of Khotan*, p. 310 et 359. — Cf. encore le n° 44 (*I. C.*, 24887) de Berlin.

pléant la lettre *hi* cachée sous la main droite : *saparaṇa* (*hi*)*ta*, ou peut-être, en supposant que la main gauche recouvre également des caractères : (*ata*)*sa paraṇa* (*hi*)*ta* = skt. *âtmanaḥ parâṇâm hit-am* (ou en composition : *âtma-para-hitam*) « le bien de soi-même et des autres »[1]. Le rapport avec la version du *Lalita-vistara*, qui de toute façon est indéniable, serait en ce cas des plus frappants. Toutefois

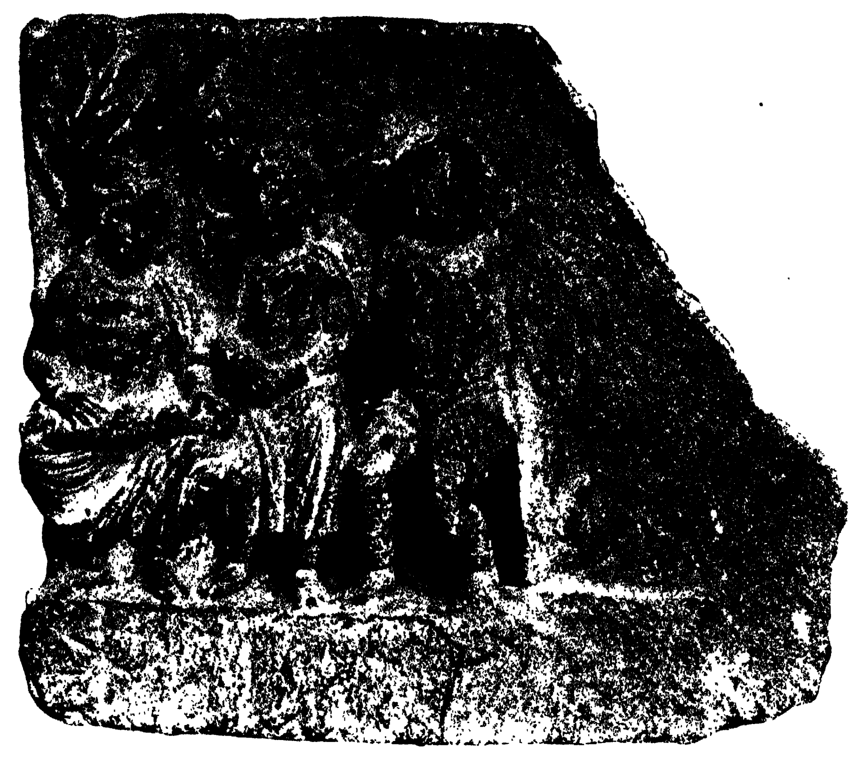


Fig. 167. — Même sujet.
Musée de Lahore, n° 206. Hauteur : 0 m. 15.

nous serions encore obligés d'admettre que le sculpteur reproduit une forme populaire où l'*ă* du pkt. *ata* « était émis » le premier, tandis que l'écrivain, en sanskritisant la légende, n'a pu « énoncer » qu'en second lieu, dans l'ordre alphabétique, l'*ā* du skt. *âtman*. Nous trouverions ainsi une preuve de la relative indépendance des monuments

[1] Cf. A.-M. Boyer, *B. E. F. E.-O.*, IV, 1904, p. 685.

par rapport aux textes, là même où l'analogie serait entre eux la plus étroite et, peut-on dire, la plus concrète.

Les exercices physiques. — Sur ce même bas-relief l'un des jeunes Çâkyas, vêtu d'un simple caleçon d'athlète, arrive par la droite comme s'il sortait directement de la salle de gymnastique (*vyâyâma-çâlâ*) dont nous parle encore le *Divyâvadâna*, non sans spécifier tous les genres de sports, équitation, escrime, tir à l'arc, etc., où le Bodhisattva serait passé maître. De petits fragments de frise, provenant de Loriyân-Tangai semblent faire précéder les leçons de l'école de jeux ou d'exercices corporels. Mais ici nous devons mettre le lecteur en garde contre des confusions que l'indécision de la tradition ne favorise que trop. Bien que, dans le résumé introductif du *Lalita-vistara*, on nous annonce que nous y verrons exposée tout au long, entre autres choses, l'éducation physique du Bodhisattva [1], il n'en est plus parlé, le moment venu, dans le corps de l'onvrage. Quand il est de nouveau question d'exercices athlétiques, ce n'est plus qu'à propos des « matches » divers qui précédèrent son mariage. Pour achever comme à plaisir d'embrouiller les choses, le même texte réédite encore en ce moment un concours d'écriture ! Ajoutez d'autre part la propension qu'ont certains de nos sculpteurs à faire profiter leurs personnages, qu'ils soient censés enfants ou adultes, debout ou assis, de toute la hauteur de la frise (cf. fig. 165); souvenez-vous enfin de la précocité des mariages indiens, si bien que la tradition marie dès seize ans le jeune prince : et vous vous expliquerez qu'il soit impossible de distinguer à première inspection, du moins quand il s'agit d'un motif hors série, la « leçon » d'avec le « concours » d'écriture et les exercices de simple entraînement d'avec la dernière grande « manifestation sportive » (*çilpa-saṃdarçana*).

Toutefois nous pouvons provisoirement déterminer, au moins dans ses grandes lignes, le parti que la tradition figurée avait pris

(1) *Lalita-vistara*, éd., p. 6, ou trad., p. 4.

en présence de l'indécision de la tradition écrite : il consistait, semble-t-il, à réserver pour l'enfance la scène de la leçon d'écriture et à renvoyer à la veille du mariage celle des exercices athlétiques. Cette tendance, qui se marque déjà dans le *Lalita-vistara*, est jusqu'à un certain point soulignée par le témoignage de Hiuan-tsang. Celui-ci a vu à Kapilavastu la place des deux salles, celle d'école et celle de gymnastique, du Bodhisattva; mais, tandis qu'il note à l'intérieur du *vihâra* qui marquait la première l'existence d'une image du prince royal «dans l'attitude d'un disciple qui reçoit ses leçons» (cf. fig. 165 *b*-167), il passe sans s'arrêter devant le *stûpa* qui commémorait la seconde, et ne décrit qu'un peu plus loin le «concours à l'arc» entre les jeunes Çâkyas [1]. L'enlumineur de l'une des peintures dont B.-H. Hodgson a fait présent à la bibliothèque de l'Institut de France [2], mettant en tableaux toute la vie du Bodhisattva, a suivi exactement ce même plan : la leçon d'écriture est la douzième scène; le tir à l'arc n'est que la vingt et unième. Dans l'intervalle se placent tous les épisodes bien connus du cycle du mariage : choix de la fiancée par le *purohita* ou chapelain brahmanique de Çuddhodana; refus du père de la jeune fille, lequel donne justement pour raison l'incapacité notoire du prince en matière d'exercices du corps, ce qui semble exclure en effet toute espèce d'entraînement préalable; chagrin de Çuddhodana qui reconnaît le bien fondé de ce reproche; sa conversation avec son fils, au cours de laquelle celui-ci le décide à lancer un défi aux jeunes Çâkyas; meurtre par Dêvadatta, le jaloux cousin du Bodhisattva, de l'éléphant destiné à ce dernier [3], etc. Or les représentations les plus claires que nous possédions du tir à l'arc et des luttes se rapportent sans hésitation, comme nous verrons, à ce même cycle; mieux encore, telle est la force de la tradition dans l'art bouddhique que nous allons déjà trouver sur les frises du

[1] *Mém.*, I, p. 314 et 320-321, ou *Rec.*, II, p. 18 et 22-23.

[2] *Cat. Hodgson* (*Nép. 1*), p. 10.

[3] Cf. *Lalita-vistara*, éd. p. 142-143, ou trad., p. 129; *Mahâvastu*, I, p. 73, 74, etc.

Gandhâra la plupart des épisodes qu'égrène, à la façon des images d'Épinal, cette peinture népâlaise du XIXe siècle.

Le choix de la fiancée. — A la vérité, nous ne pouvons guère citer cet obligatoire début que pour mémoire : toutefois nous nous hasarderions volontiers à voir dans la figure 168 un reste de cette scène, telle que la conte tout d'abord le *Lalita-vistara*. Ce brahmane amenant par la main une superbe jeune femme qui se détourne avec pudeur, comment ne pas être tenté de le prendre pour le chapelain de Çuddhodana en compagnie de la belle Gopâ, Yaçovatî ou Yaçodharâ, quel que soit le nom que les textes lui donnent. Ce qui confirme à nos yeux l'hypothèse, c'est que sur deux autres bas-reliefs le même groupe reparaît à la gauche du Bodhisattva [1] : d'après leur double analogie, c'est donc la figure de ce dernier que nous devons restituer par la pensée au milieu du panneau dont la figure 168 ne nous a conservé que le tiers de droite. On sait par ailleurs quel rôle d'agent matrimonial remplit, selon la coutume, le *purohita* ou « brahmane officiant » de la famille royale. Sans doute, à s'en tenir à la lettre du texte, il ne ramène pas la jeune fille conforme à l'idéal que s'est tracé et qu'a même rédigé en vers le jeune prince : il se borne à rapporter l'annonce qu'il l'a découverte; mais il va de soi qu'en sculpture la scène ne peut avoir de sens qu'à condition d'y introduire Yaçodharâ en personne. Quant à la seconde version du *Lalita-vistara*, conforme d'ailleurs à celle du *Mahâvastu*, nous n'en voyons pas trace sur nos bas-reliefs. D'après elle, les fiancés n'auraient été mis en présence qu'à l'occasion d'une sorte de *svayaṃvara* à rebours du Bodhisattva : ce dernier se serait en effet choisi une épouse au milieu d'un défilé de jeunes filles comme c'est la coutume des héroïnes épiques — et non pas seulement dans l'Inde — de s'élire un mari entre la foule des prétendants. Du même coup les précédentes démarches du pieux entremetteur

[1] Cf. *J. I. A. I.*, 1898, pl. 20, 3 et 15, 2.

deviendraient parfaitement inutiles, et l'intercalation ne jurerait pas moins avec la suite du récit. Celle-ci rentre, en effet, dans la vieille formule féodale, où la main de la belle est proposée comme



Fig. 168. — La présentation de la fiancée (?).
Musée de Lahore, n° 211. Hauteur : 0 m. 25.

prix d'un véritable tournoi. Aussi ne serions-nous nullement surpris que l'école du Gandhâra s'en fût tenue au seul motif que connaisse l'image népâlaise et n'eût fait découvrir la fiancée que par l'intermédiaire du *purohita*.

On pourrait, d'autre part, être tenté de reconnaître dans le n° 121 du Musée de Lahore[1] l'entretien que Çuddhodana eut avec son

[1] Voir *A. M. I.*, pl. 97; hauteur des originaux : 0 m. 27.

fils à la suite du refus du père de la fiancée et où fut décidé le tournoi. Le Bodhisattva, tenant par contenance un lotus, serait assis à la gauche de son père qui, le bras droit appuyé sur le dossier de son siège, ouvrirait la main tout en discourant : derrière eux, des femmes agitent des écrans et quelques assistants dûment édifiés les entourent : c'est tout à fait ainsi qu'on imaginerait l'entrevue en question. Il n'y a à cela qu'un malheur : c'est que les deux moitiés dont se compose le bas-relief sont artificiellement rapprochées. Elles constituaient en fait les deux lobes opposés de l'étage moyen d'un pignon de *stûpa;* la partie médiane, de forme rectangulaire, manque; et comme, sur tous les spécimens, celle-ci était occupée par une image de Bodhisattva ou de Buddha, du même coup l'identification tombe. Le pis de l'affaire est que dans l'escalier du musée indien de Kensington, à Londres, les deux parties, raccordées en un moulage unique, forment un véritable traquenard à archéologue. Cette petite leçon de prudence valait bien de nous arrêter un instant.

Meurtre, traînage et jet de l'éléphant. — Avec l'incident de l'éléphant nous retrouvons un anneau solide de la chaîne biographique, encore qu'il ne soit actuellement représenté au Gandhâra que par un petit nombre de bas-reliefs. Deux d'entre eux, au British Museum, figurent, l'un les deux premiers épisodes, l'autre le second seulement. L'étage inférieur d'un bout de frise circulaire de Lahore — le seul illustré : les deux autres ne sont que décorés — nous les montre à la suite et fort clairement, en dépit de sa rudimentaire facture (fig. 169). Tout d'abord nous assistons, naturellement en commençant par la droite, au lâche assassinat de l'éléphant : au moment où il est encore engagé sous la porte de la ville, Dêvadatta le saisit de sa main gauche par la trompe, et, d'un seul coup de sa paume droite, le tue (*a*). En second lieu, le beau Nanda, frère consanguin du Bodhisattva et personnage sympathique, est en train de désobstruer la porte de la ville en

tirant par la queue le gigantesque animal (*b*). En troisième lieu, le Bodhisattva, craignant que la décomposition de l'énorme cadavre n'infeste Kapilavastu, l'élève d'une seule main au-dessus de sa tête et le lance par delà les sept remparts et fossés de la ville (*c*). Ainsi tout se passe exactement comme il est écrit. Les trois actes se jouent d'ailleurs, pour plus de précision, devant un décor de murailles et de tours à créneaux percées de meurtrières. Nous ne chicanerons pas notre sculpteur pour savoir si, comme il aurait dû, il en a bien donné, lors des deux premières scènes, la vue intérieure et les a montrées par le côté extérieur dans la troisième. Les infor-

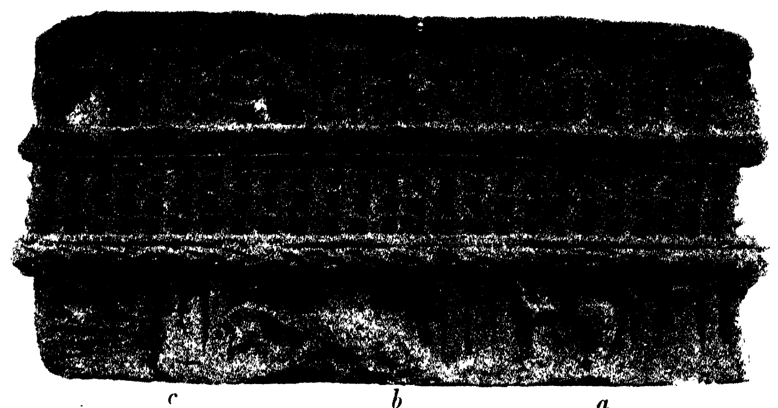


FIG. 169. — *a.* MEURTRE; *b.* TRAÎNAGE; c. JET DE L'ÉLÉPHANT.

Musée de Lahore, n° 2038. Provenant de Sikri. Hauteur : 0 m. 20.

mateurs de Hiuan-tsang et lui-même s'y sont embrouillés, en quoi ils ont probablement été aidés par l'inadvertance de l'artiste qui avait reproduit cette aventure au lieu même où elle était censée s'être passée. Le *Lalita-vistara* et le *Mahâvastu* s'accordent à dire que ce regrettable incident se produisit à l'aller et que Dêvadatta tua l'éléphant au moment où ce dernier rentrait en ville pour venir prendre le Bodhisattva et le mener au rendez-vous; donc la scène du meurtre se passe en dedans des murs, comme celle du traînage — il le faut bien d'ailleurs pour que le héros de l'histoire ait à accomplir la prouesse de jeter l'éléphant par-dessus, — et nous ne devons voir que sur le troisième panneau l'extérieur des remparts

derrière lesquels Siddhârtha paraît à mi-corps. Hiuan-tsang a cru apercevoir l'extérieur des murs dès la première scène : ce n'est sans doute pas pour une autre raison qu'il place l'incident au moment du retour, quand l'éléphant sort de la ville «par la porte méridionale» au-devant du vainqueur afin de le ramener en triomphe. Ici l'interprétation du monument figuré n'a pas déformé la légende : elle s'est bornée à la déplacer de quelques heures et de quelques pas.

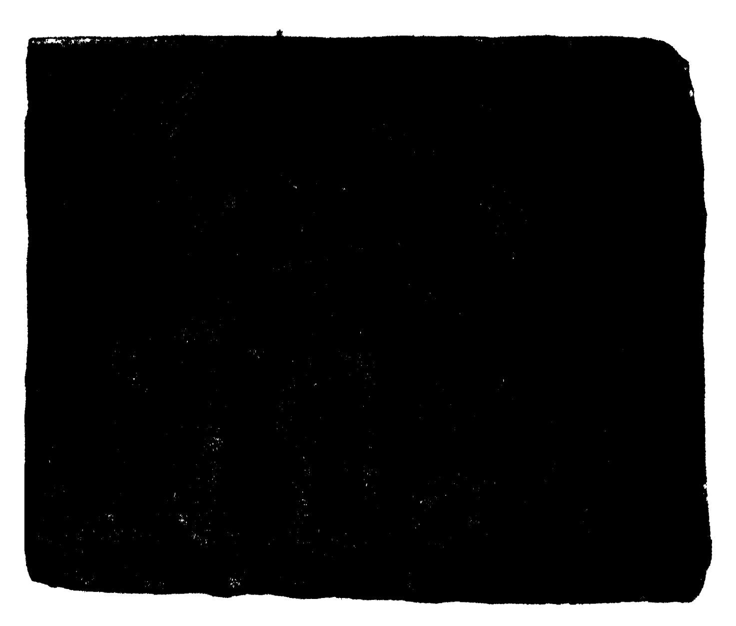


Fig. 170. — Le tir à l'arc.
British Museum. Hauteur : 0 m. 13.
D'après une photogr. de M. W. Griggs.

Le concours de tir à l'arc. — C'est à ce moment qu'il nous faut sans doute intercaler la scène de tir à l'arc que possède le British Museum (fig. 170) : encore pourrait-on souhaiter que les assistants en fussent un peu mieux caractérisés. Quant au jeune prince, gageons qu'il est représenté au moment où il tend l'arc terrible de son aïeul Simhahanu, que, selon le vieux cliché épique, il est seul capable de manier. Devant lui un garçonnet soutient un gros carquois. Au-dessus, grâce à un raccourci hardi, le sculpteur a pro-

bablement voulu figurer, par cette sorte d'entonnoir, l'un des cinq tambours de fer que la flèche alla traverser à la distance de dix *krrça*, quelque trente kilomètres : cette bizarre cible est plus reconnaissable sur la figure 171 *a*. On peut même se demander si les palmiers qui encadrent le panneau n'avaient rien à faire avec les *tâla* que le trait est encore censé avoir transpercés ; mais il semble que leur rôle est purement décoratif, tout comme celui de la divinité qui, vue à mi-corps, jette des fleurs, ainsi que les textes le stipulent. Nous arrivons donc, en dépit de l'isolement de ce bas-relief, à lui constituer une identification suffisamment assurée : elle est singulièrement corroborée par le rapprochement des figures 171 et 172.

Les luttes. — Un heureux hasard nous a, en effet, conservé aux musées de Madras et de Paris deux bouts de frise à deux compartiments qui s'accordent à représenter une scène de lutte à main plate (*sâlambha*), l'une immédiatement après le concours à l'arc, l'autre immédiatement avant la cérémonie du mariage. Les textes en tombent d'accord, mais sans autrement y insister. Sur les figures 171 *b* et 172 *a*, nous apercevons deux jeunes Çâkyas déjà aux prises : à côté d'eux un autre attend son tour. A droite de la figure 172 est assis un personnage qui est évidemment un des juges du camp ; la question de savoir si nous devons reconnaître en lui le père du Bodhisattva ou celui de la fiancée est secondaire. Qu'il ait nom Çuddhodana ou Daṇḍapâṇi, il est vêtu à l'ordinaire, tandis que les jeunes athlètes ne portent qu'un étroit caleçon avec un bourrelet pour ceinture. Cette dernière prend une allure encore plus caractéristique sur un fragment de facture infiniment supérieure, le n° *G*. 82 de Calcutta (*A. M. I.*, pl. 148) : ce n'est plus qu'un pagne réduit à sa plus simple expression, et l'un des athlètes est même complètement nu. Ici encore la présence de trois spectateurs, dont deux femmes, et même, à droite, d'un jeune archer, aurait pu nous aider à identifier la scène, en dépit de son état

fragmentaire et surtout de l'apparence adulte des lutteurs : mais il va de soi qu'elle prend infiniment plus de force depuis que les bas-reliefs de Madras et du Louvre nous ont fixés sur le sens précis et jusque sur la place du motif. Nous ne craindrions même pas de remonter plus haut encore en arrière et de deviner une ancienne version de ce même épisode dans le médaillon mutilé de Barhut (Cunn., pl. XXXV, 2), qui représente deux jeunes lutteurs étroitement enlacés. Il est à noter qu'ils ont déjà les mêmes cheveux courts et bouclés que nous voyons parfois aux athlètes du Gandhâra. Enfin il vaut peut-être la peine de remarquer l'extrême popularité dont jouissent toujours les joutes de lutte dans tout le nord-ouest de l'Inde, exactement comme au temps quasi-préhistorique



Fig. 171. — *a*. Le tir à l'arc : *b*. Les luttes.
Musée de Madras.
D'après une photogr. communiquée par M. J. Burgess.

où l'adolescent Kṛiṣṇa descendait dans l'arène pour défier les *bravi* de son oncle Kaṃsa. On s'explique mieux ainsi l'air de vérité observée de certains détails, par exemple du développement musculaire et des attitudes des lutteurs, sans parler de leur costume. On sent que l'auteur s'est laissé aller à reproduire au naturel des scènes familières à ses clients comme à lui-même, dût la vraisemblance de son sujet quelque peu en souffrir.

La cérémonie du mariage. — Sur la même frise du Louvre, nous apercevons la cérémonie du mariage (fig. 172 *b*), dont nous possédons encore par ailleurs deux répliques. Il faut dire que, sur

ce point, les textes nous abandonnent complètement. Les rites du *vivâha-saṃskâra* ou « sacrement du mariage » étaient vraiment trop connus pour valoir la peine d'être décrits. N'était l'incroyable innocence du jeune ṛiṣi Unicorne, marié sans le savoir à une fille qu'il prend pour un garçon, il y a peu d'apparence que le *Mahâvastu*, par exemple, les eût jamais détaillés; mais le candide enfant de l'ermitage éprouve le besoin de confier à la biche, sa mère, comment le don qu'on lui a fait de son camarade s'est accompagné de trois rites : l'union des mains, l'aspersion de l'eau et la circumambulation du feu. Telles sont bien encore les cérémonies en usage dans le mariage hindou, et l'on en reconnaît immédiatement la célébration sur nos sculptures.



Fig. 172. — *a.* Les luttes; *b.* Le mariage.

Musée du Louvre, n° 38. Provenant du Swât. Hauteur : 0 m. 10.

La version la plus développée, qui nous est donnée par la figure 173, a perdu, du fait d'une regrettable dégradation, un accessoire essentiel, à savoir le feu sacré; c'est à peine si l'on en devine quelques vestiges entre les fiancés, vu la brisure de la pierre à cette place. Aussi l'identification en serait-elle restée hypothétique, sans l'assurance que nous apporte la comparaison avec les figures 172 *b* et 174 *a*. Sur les trois bas-reliefs, les fiancés, les mains droites unies, sont en train de faire la *pradakṣiṇâ* du dieu Agni, pris à témoin de leur union. Pour l'eau de la donation de la jeune fille, tantôt elle repose près du feu dans deux cruches à la mode indienne, tantôt elle est portée dans une aiguière à la main d'un servi-

teur qui, de l'autre, évente le prince. A droite du spectateur se tient un homme, apparemment le père de l'épousée : car le lieu de la scène est naturellement dans sa maison. De l'autre côté, sur la *lectio plena*, les femmes, toujours plus nombreuses que les hommes en ces sortes de cérémonies, ne sont pas moins de cinq, dont l'une porte la traîne de la robe de l'épousée : c'est aussi ce que fait l'unique assistante de la figure 174. Il est inutile d'ajouter qu'elle s'acquitte de sa mission avec infiniment moins de grâce et que la mariée elle-même, odieusement fagotée dans les longs voiles dont on l'enveloppe à cette occasion, n'a plus le port élégant que lui prête l'autre réplique. L'impor-

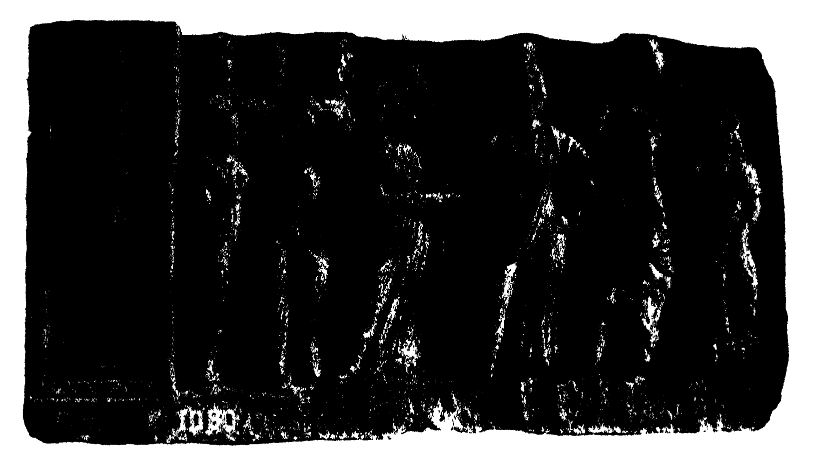


Fig. 173. — Le mariage.

Musée de Lahore, n° 1060. Provenant de Sanghao. Hauteur : 0 m. 18.

tant est que, de l'une à l'autre, il n'y ait de différences appréciables que celles qui résultent de l'inégalité de talent de leurs auteurs.

Le cortège de la mariée. — Le hasard a bien fait les choses : il nous a encore conservé, sur le deuxième compartiment de la figure 174, la suite obligée de tout mariage indien — si obligée que les textes n'en parlent pas davantage : — nous voulons dire le transport de la mariée depuis la maison de ses parents jusqu'à celle de son nouvel époux. Il va de soi que la coutume ne s'en est pas perdue. On se sert à cette intention d'une litière fermée, et le marié, à

cheval, en costume de fête, marche devant. C'est exactement ainsi que la scène se passe également sur nos sculptures : car nous pouvons rapprocher avec assurance de celle de Lahore un autre fragment de Calcutta, n° *G. 48* (*A. M. I*, pl. 148, 10), qui du même coup trouve sa destination véritable. Là aussi le marié, à cheval, marche devant, à demi retourné vers la litière. Celle-ci, au lieu de porteurs, a des porteuses; les exigences de la perspective font que nous n'en apercevons que deux sur quatre. A la différence de ce qui se passe sur la figure 174 *b*, on entrevoit son occupante; mais le fait qu'elle



b *a*

Fig. 174. — *a*. Le mariage; *b*. Le cortège de la mariée.
Musée de Lahore, n° 1022. Provenant de Koi. Hauteur : 0 m. 195.

ne tient pas d'enfant dans ses bras suffit, comme nous l'avons déjà dit plus haut (p. 312), pour empêcher de confondre la scène avec celle du retour du parc de Lumbinî.

La vie de plaisirs dans le gynécée. — Les textes passent directement, sans s'attarder à ces détails dont le pittoresque a au contraire séduit les artistes, du concours des jeux athlétiques à ce que le *Lalita-vistara* appelle « la jouissance des plaisirs dans les apparte-

IMPRIMERIE NATIONALE.

ments intérieurs» (*antaḥpura-viṣayâ-bhoga*). Il s'agit de la vie que mène un certain temps le Bodhisattva, entouré des «soixante» ou «quatre-vingt-quatre mille femmes» que lui prête la légende et dont Gopâ-Yaçodharâ n'était que la première reine (*agra-mahiṣî*). Un tel sujet devait, il va de soi, tenter la veine des sculpteurs (cf. fig. 178 *a*); mais, ici encore, la scène est toujours composée d'après un plan unique. Siddhârtha est couché sur un lit; à ses pieds est assise sa première épouse; ils ne sont entourés que de femmes, autant qu'en comportent les limites restreintes d'un panneau. Si l'on excepte celles qui, armées de lances, montent la garde dans les vestibules, ces femmes sont toutes des musiciennes ou des danseuses et toujours en train de donner un concert-ballet au prince; évidemment c'est avec un accompagnement de musique et de danses que l'Inde concevait uniquement une existence de plaisirs sensuels[1]. Au total, la scène n'avait rien en soi de particulièrement édifiant : aussi apparaît-il qu'elle n'a jamais été traitée isolément et pour elle-même; sur tous les spécimens que nous en possédons, elle n'existe qu'à titre d'épisode préparatoire à la «grande renonciation». On ne nous montre le Bodhisattva au sein des voluptés que pour nous faire voir aussitôt qu'il s'en dégoûte et qu'en vain, comme dit le bon Marco Polo, «son père le faisait servir à moult de pucelles, les plus belles qu'il povait oncques trouver. Et leur commanda que elles jouassent avecques lui toute jour et toute nuit, et que elles chantassent et dansassent devant lui, à ce que son cuer se peust traire aux choses mondainnes. Mais tout ce n'y valoit rien . . . ». C'est de ce biais qu'il nous faudra bientôt revenir sur ces «intérieurs de harem». Ajoutons que non seulement l'intention de ces tableaux est au fond moralisante, mais que, dans la forme, leur exécution n'est nullement licencieuse. L'occasion est bonne à constater une fois de plus (cf. p. 248), ici même où le sujet favorisait la confection de scènes érotiques, l'éminente chasteté de l'art bouddhique du Gandhâra.

[1] Cette conception est tout à fait d'accord avec celle du *Buddha-carita*, II, 29-30.

CHAPITRE VI.

LA TRANSFORMATION DU BODHISATTVA EN BUDDHA.

Jusqu'ici, dans l'enfance et la jeunesse du futur Buddha, nous n'avons rencontré que des tableaux profanes et qui pourraient aussi bien appartenir à la biographie de n'importe quel «fils de famille» (*kula-putra*) particulièrement bien doué. Éducation, mariage, vie de plaisirs, ce sont là les thèmes ordinaires que forcément les textes ressassent à toute occasion. Faut-il donc croire que, depuis les prodiges qui accompagnèrent sa naissance, aucun événement plus ou moins miraculeux n'était venu faire pressentir l'avenir réservé au Prédestiné? La tradition qui nous devait, selon l'expression de M. Senart, un «évangile de l'enfance»[1] ne l'aurait pas permis. Nous allons voir d'abord sa vocation s'éveiller et le pousser de façon irrésistible, en dépit des liens les plus doux comme des obstacles les plus forts, à sortir définitivement du monde (*abhiniṣkramaṇa*); puis, quand il aura embrassé la vie religieuse, nous serons témoins de ses longues aspirations et de ses pénibles efforts vers le but suprême de toutes ses vies, à savoir la *bodhi* ou illumination; enfin il parviendra à la parfaite sagesse et le manifestera aux hommes par sa prédication (*dharma-cakra-pravartana*). Telles sont les trois phases principales de ce que l'on pourrait appeler d'un mot le «cycle de la Bodhi». A suivre pas à pas l'évolution psychique qui transforme ainsi un laïque, qui est un prince, en un moine, qui est un Buddha, nous ne pouvons manquer de faire au point de vue plastique des observations intéressantes sur la transformation parallèle que subit l'apparence physique du héros de nos bas-reliefs, si même nous ne voyons pas un type nouveau sortir de cette métamorphose.

[1] E. Senart, *Lég. du Buddha*, p. 295.

§ I. La vocation religieuse.

A deux reprises, d'après la légende, la vocation du Bodhisattva a été stimulée par des incidents extérieurs et, tant bien que mal, susceptibles — à la différence des «voix» que lui font encore entendre les divinités — d'être représentés sur la pierre. La première fois, c'était à l'occasion d'une partie de campagne dans les propriétés de son père : un trouble inconnu s'élève dans l'esprit du jeune prince et il tombe en extase, tandis que l'ombre du pommier-rose (*jambu*) sous lequel il s'est assis cesse de tourner au soleil pour continuer à l'abriter. D'autres fois, au cours de ses promenades en voiture, il rencontre successivement un vieillard, un malade et un cadavre : et lui, que l'inutile précaution de son père avait toujours fait vivre jusque-là dans un monde factice, il a ainsi la soudaine révélation des trois maux sans lesquels il est écrit que les Buddhas n'apparaîtraient pas en ce monde : la vieillesse, la maladie et la mort. Désormais les plaisirs de la vie perdent pour lui toute saveur; une quatrième rencontre, celle d'un moine, lui révèle enfin la voie à suivre pour échapper aux misères de l'existence. La vocation de Siddhârtha se trouve ainsi non seulement expliquée, mais encore fort adroitement mise en scène. Les deux premières constatations que nous devons faire n'en sont que plus surprenantes : nous n'avons pas rencontré jusqu'ici, dans l'art du Gandhâra, de représentation des «quatre sorties»; et quant à la «première méditation du Bodhisattva», les trois répliques que nous en connaissons s'accordent à nous le montrer déjà parvenu à l'âge adulte.

La première méditation du Bodhisattva. — Pour nous occuper tout d'abord de cette dernière scène, il est curieux de constater également chez la tradition septentrionale une tendance à retarder l'époque de la première méditation, au risque d'en diminuer

d'autant la portée. D'après l'introduction au *Jâtaka* pâli, le Bodhisattva n'est encore qu'un enfant au berceau, et la précocité de son intelligence n'en est que plus merveilleuse. Dans le *Mahâvastu*, il commence à grandir. Pour le rédacteur du *Lalita-vistara*, il est déjà adolescent. A en croire celui du *Divyâvadâna* ou l'auteur du *Buddha-carita*, il est homme fait et à la veille de renoncer définitivement au monde. Cet incident biographique flotte ainsi, selon les textes, entre l'âge de quelques mois et celui de vingt-neuf ans. Le *Mahâvastu* l'introduit aussitôt après la prédiction d'Asita; le *Lalita-vistara* lui consacre son chapitre XI, entre les scènes de l'éducation (X) et celles du mariage (XII); le *Divyâvadâna* l'intercale entre les trois premières sorties (il ne dit mot de la quatrième) et la fuite nocturne de Kapilavastu. Açvaghoṣa s'est avisé de placer à ce moment la quatrième et décisive rencontre avec le moine, groupant ainsi, par une combinaison ingénieuse autant qu'originale, les deux péripéties qui marquèrent le début et le dénouement de la «crise religieuse» du Bodhisattva. La version tibétaine du *Dulva* le fait enfin passer après cette quatrième rencontre elle-même[1]. Il n'y aurait pas eu de raison pour que ce mouvement s'arrêtât si, de toute manière, la date du «départ de la maison» ne lui avait opposé une barrière infranchissable. On comprend ainsi que nous ayons pu et même dû distraire cette scène de celles de l'enfance ou de la jeunesse pour la réserver au groupe de la «vocation».

Que voyons-nous cependant sur la figure 175? Au premier plan, un laboureur court-vêtu, à la mode de sa caste, excite de l'aiguillon son attelage de bœufs bossus et tient de l'autre main le mancheron de sa primitive charrue de bois, la même d'ailleurs dont il est encore fait aujourd'hui usage, avec son timon reposant sur la même espèce de joug. C'est que le lieu de la scène est à la campagne et que c'est le temps du labour : tous les textes sont

[1] *Nidâna-kathâ*, éd., p. 57, ou trad., p. 74; *Lalita-vistara*, XI; *Mahâvastu*, II, p. 45; *Divyâvadâna*, p. 391; *Buddha-carita*, V; ROCKHILL, *Life*, p. 23.

d'accord sur ce point, sauf le *Divyâvadâna*, qui ne dit rien du labourage. Au second plan, un Bodhisattva est assis sur un siège relevé en manière d'estrade, pour des raisons faciles à deviner, et qui ne sont autres que les exigences de la perspective. C'est, nous apprennent les mêmes témoins, le prince Siddhârtha qui est venu en promenade aux champs de son père et son cœur a été troublé; le *Lalita-vistara* ne nous dit pas pourquoi; le *Mahâvastu* donne une explication enfantine tirée des malheurs d'une grenouille et d'un

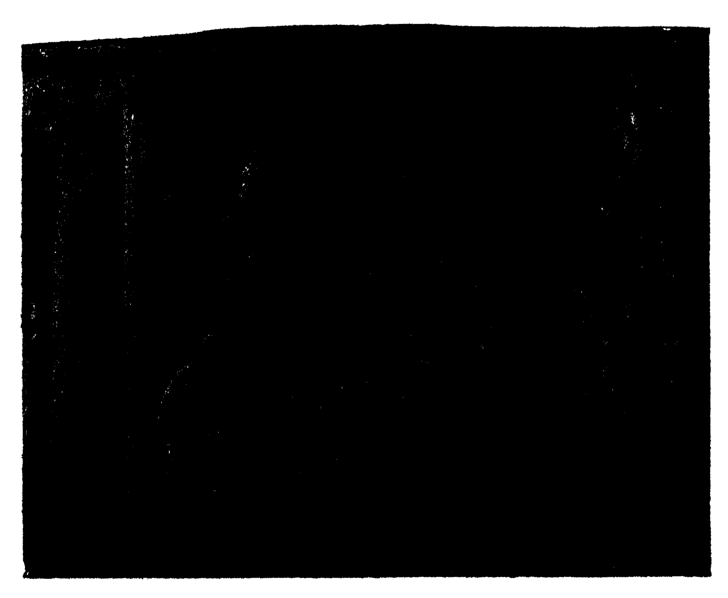


Fig. 175. — La première méditation du Bodhisattva.
Musée de Lahore, n° 10 du stûpa *de Sikri. Hauteur : 0 m. 33.*

serpent qu'a soulevés ensemble la charrue; le *Buddha-carita* énumère des raisons plus dignes de l'âge du jeune homme que nous montre notre sculpture : écorchement du sein de la terre, arrachement des plantes, meurtre des insectes et des vers, fatigue des hommes et des bœufs. S'il est assis, c'est qu'il s'est retiré à l'écart à l'ombre d'un pommier-rose, et qu'ayant concentré sa pensée il vient d'atteindre le premier degré de la méditation. C'est ce qui nous explique sa pose, renouvelée de celle des *yogi*, et le geste de ses deux mains ouvertes et reposant l'une sur l'autre dans son

giron, la paume en dessus. Sa tête est malheureusement tombée; mais nous savons qu'elle eût été en tout semblable à celle du Bodhisattva de la figure 145, qui est de la même main.

Jusqu'ici, à l'âge du héros près, le bas-relief suit assez bien le *Lalita-vistara* et le *Mahâvastu*; mais voici à présent qu'il s'en écarte : d'après ces textes, cinq ṛṣis en déplacement passent à ce moment à travers les airs et sont contraints par la force supérieure de la ferveur du prince de s'arrêter et de descendre le vénérer; or nous n'apercevons ici dans le ciel, au lieu du type bien connu des anachorètes brahmaniques (cf. p. 297), que les banales divinités qui forment les ordinaires fonds de tableau. Par suite, il nous faut chercher une identification particulière pour le cinquième personnage, celui-ci terrestre, dont les lois de la symétrie, toujours en honneur au Gandhâra, ont exigé l'introduction à droite, afin de faire pendant au laboureur. Tourné vers le Bodhisattva, le genou droit en terre, les mains levées et jointes, il est visible, en dépit de l'état de dégradation de la pierre, qu'il est occupé à lui rendre hommage. Cette attitude suffit pour écarter l'hypothèse que le sculpteur ait continué à s'inspirer du *Buddha-carita;* le *çramaṇa* en costume de moine qu'Açvaghoṣa fait apparaître en ce moment serait resté debout. Reste à écouter les autres textes : tous nous disent que le temps passe, l'heure du repas arrive, et l'on cherche partout le jeune Siddhârtha; on finit par le trouver, immobile sous l'ombre immobilisée du pommier-rose, et, à la vue de ce miracle, le roi Çuddhodana tombe aux pieds de son fils. Or c'était la seconde fois qu'arrivait pareille chose... Du miracle de l'ombre nous n'en parlons que pour mémoire : il n'est pas, il va de soi, du ressort du sculpteur; mais c'est apparemment la piété paternelle de Çuddhodana, d'autant plus édifiante qu'elle est plus contraire aux lois naturelles, que nous voyons représentée dans le coin inférieur droit du panneau.

Si nous traduisons à présent en paroles l'histoire que nous conte par gestes ce bas-relief de Sikri, nous dirons qu'elle s'ouvre par

une scène de labourage, se continue par la méditation du Bodhisattva et s'achève, selon toute vraisemblance, par l'hommage du roi son père. Telle quelle, elle n'est dépendante d'aucun texte, mais seulement d'accord avec tous sur le fond des choses et avec chacun d'eux tour à tour sur certains détails. Cette version figurée a donc, au point de vue de la tradition, la même valeur documentaire que les versions écrites : elle n'est pas moins intéressante à étudier au point de vue du système de composition. Qu'a voulu en effet représenter, ici comme partout, le sculpteur? Évidemment un sujet édifiant tiré de la légende bouddhique; or il n'est rien de moins édifiant dans les idées de l'Inde que le labourage. On sait que Manu l'interdit aux brahmanes et que la vieille règle bouddhique va jusqu'à défendre à tout membre de la communauté de faire travailler la terre pour son compte; aussi bien est-ce le spectacle de cette activité nourricière du monde, avec tous les maux qu'elle entraîne pour les bêtes et les gens, qui est censé avoir pour la première fois rejeté le futur Çâkya-muni dans la vie contemplative. La mise en scène des travaux des champs ne saurait donc en aucune manière être le but de l'œuvre; ce qu'il s'agit de figurer aux yeux, c'est au contraire le premier éveil de la vocation religieuse de Siddhârtha et sa conquête des premiers échelons de l'extase. Mais imaginez à présent que l'artiste se soit borné à rendre ce qui est l'essentiel de son sujet, à savoir un Bodhisattva méditant : le spectateur se serait trouvé dans l'impossibilité absolue de deviner le temps, le lieu et même le héros de cette méditation. Pour spécifier l'occasion, le sculpteur a donc dû avoir recours, comme d'habitude, à un *lakṣaṇa*, c'est-à-dire à quelque détail accidentel, mais qui, par son pittoresque, en appellerait à la mémoire de ses clients et fixerait leurs incertitudes comme il fait aujourd'hui pour les nôtres. N'oublions pas, en effet, que c'est la vue du laboureur qui nous a donné la clef de la scène et révélé du même coup le nom du Bodhisattva méditant et jusqu'à l'essence de l'arbre sous lequel il est assis, tout brisé que cet arbre soit sur la pierre.

Bien mieux, cette sorte d'estampille suffit à faire reconnaître le fragment le plus mutilé, pourvu qu'il l'ait conservée : c'est ainsi que, sur la figure 176 ou même sur le n° 36 (*I. C.*, 24862) de la collection de Berlin, la seule vue d'un équipage de labour se profilant devant le piédestal ou aux côtés d'un Bodhisattva méditant est, à présent, assez pour nous permettre d'identifier le personnage. Bien mieux encore, si haut que l'on remonte dans l'histoire de l'art bouddhique, on trouve non seulement que cette marque



Fig. 176. — Même sujet.

Musée de Madras. Provenant des environs de Sanghao.

D'après une photogr. communiquée par M. J. Burgess. Cf. H. Cole, *G.B.S.Y.*, pl. 20.

était déjà employée, mais qu'elle permettait de se dispenser de presque tout le reste du tableau. Ceci a l'air d'une gageure : elle a été tenue avec un sérieux parfait sur l'un des plus anciens monuments de l'Inde centrale, rien moins que la balustrade élevée par Açoka autour du temple de Mahâbodhi ; la première méditation du Bodhisattva à l'ombre du pommier-rose s'y trouve figurée par la

seule présence, à côté d'un trône vide sous un arbre, d'un paysan poussant sa charrue (fig. 177).

On ne s'étonnera plus après cela, qu'avec le prestige ordinaire de l'image, cet emblème mnémotechnique ait fini par usurper dans l'imagination des fidèles la place d'incidents plus considérables et même plus miraculeux. Les rédacteurs de traités bouddhiques n'ont pas échappé, semble-t-il, à cette universelle contagion. C'est à cette sorte d'armoirie parlante qu'est, par exemple, emprunté le titre du chapitre correspondant du *Lalita-vistara*, dit du *kṛiṣi-grâma* ou «village des laboureurs» : et tel est aussi le titre que devrait porter la présente notice, si nous n'avions préféré à cette mention pittoresque l'indication du véritable sujet. Ce n'est pas non plus sans surprise qu'on lit dans le *Buddha-carita* le récit du miracle de la première méditation à l'ombre du pommier-rose ; on constate, en effet, que l'auteur en décrit longuement l'occasion accessoire, à savoir le labourage, et n'oublie que le plus important, à savoir le miracle même de l'immobilité de l'ombre, dont il ne souffle mot. Or, si ce prodige échappe à l'art du sculpteur, il reste de la compétence du poète ; pour qu'Açvaghoṣa ait pu si complètement l'omettre, ne serait-ce pas que, consciemment ou non, son imagination était obsédée par quelque image analogue à nos figures 175-176 et où l'on voyait simplement le Bodhisattva assis en méditation sous un arbre, près d'un attelage de bœufs de labour ?

La vraisemblance de cette hypothèse en suggère une autre plus importante : Açvaghoṣa et son temps n'auraient-ils pas encore été conduits par la vue ou le souvenir de bas-reliefs semblables à retarder la date de l'épisode et à vieillir plus que de raison le Bodhisattva ? A la rigueur, on pourrait imaginer une explication différente de cette tendance générale, telle que nous l'avons dûment constatée plus haut (p. 341). Ce que fait en réalité le *Divyâvadâna*, c'est situer le lieu sacré de la première méditation entre la place des trois fameuses rencontres et la porte qui servit à la fuite du

prince; on est ainsi conduit à se demander si des raisons de topographie locale, colportées dans l'Inde par les pèlerins de Kapilavastu, n'ont pas pu modifier en ce sens la biographie de Siddhârtha. Combien plus spontanément une telle modification a-t-elle pu être entraînée par l'image! Nous avons déjà remarqué ci-dessus, à propos des scènes d'enfance et de jeunesse, comment les procédés habituels des sculpteurs, et non point seulement leur maladresse, tendaient à forcer en apparence l'âge du prince et des Çâkyas, ses compagnons. Outre leur penchant à faire remplir par toutes leurs figures indistinctement l'entière hauteur de leurs frises, il convient



Fig. 177. — Le même sujet, selon la formule de la vieille école indienne.
Médaillon de la balustrade du temple de Mahâbodhi, à Bodh-Gayâ.
D'après Cunningham, *Mahâbodhi*, pl. VIII, 11.

encore de noter celui qui les pousse à grandir outre mesure, sur les panneaux détachés, leur personnage principal. Cela est si vrai, que rien ne prouve ici même que l'auteur de la figure 175 — pas plus que celui de la figure 164 *b* — ait déjà conçu le Bodhisattva disproportionné qu'il nous présente comme parvenu à l'âge adulte; il se peut fort bien qu'il le voie comme un simple adolescent et qu'il ait simplement entrepris de le représenter dans toute sa gloire et sa majesté de prince royal. Mais si nous nous y sommes mépris tout les premiers, il faut avouer que la méprise était facile et qu'il n'y aurait rien d'étonnant à ce que les fidèles de l'Inde y fussent tombés. Est-il besoin, d'ailleurs, de faire remarquer que la transformation

apportée à la légende par ces images s'expliquerait d'autant mieux qu'elle serait le résultat d'une confusion involontaire et ne supposerait ainsi aucune espèce de préméditation de la part des artistes ni de leurs commentateurs? Quoi qu'il en soit, rien ne nous permet d'affirmer, en l'absence de toute suite biographique, que dans la pensée de son auteur la scène de la figure 175 fût, par exemple, postérieure au mariage. Nous n'en dirons déjà plus tout à fait autant de la figure 176 : la présence à l'arrière-plan de l'écuyer Chandaka, porteur du parasol et menant le cheval Kaṇṭhaka par la bride, donne aussitôt à penser, comme nous allons voir, que le Bodhisattva ne va pas tarder à embrasser la vie religieuse. Mais, même si nous admettons que son mariage est déjà un fait accompli, il nous est impossible de dire si cette « méditation » précède ou suit les « quatre sorties », ou même si elle ne les remplace pas.

Les quatre sorties. — De ces dernières nous ne retenons d'ailleurs la rubrique que par prudence. Nous avons déjà dit que nous n'en avons pas rencontré d'exemples au Gandhâra. Il faut ajouter que nous n'en connaissons pas de représentations véritablement anciennes. Nous ne croyons pas qu'on puisse les identifier ni à Sânchi, comme le voudrait Fergusson, ni même à Amarâvatî ou Ajaṇṭâ; bien que Hiuan-tsang en ait vu des exemples, il nous faut descendre jusqu'aux sculptures du Boro-Boudour ou jusqu'aux images népâlaises de Hodgson pour en trouver de certains. De plus, si tous les textes en parlent, ils sont loin de les mettre en vedette : le chapitre du *Lalita-vistara*, où il en est question, est vaguement intitulé : *les Songes* (ch. xiv). Enfin, il est bien certain qu'une fois admise l'invraisemblable et bienheureuse ignorance du Bodhisattva, le scénario n'est pas mal imaginé avec sa gradation de rencontres : toutefois on pourrait lui reprocher la monotonie relative des tableaux. A quatre reprises nous devrions voir le Bodhisattva sur le même char et avec le même cortège : on ne peut s'empêcher de croire que de telles répétitions étaient bien plus dans le goût et

le tempérament des sculpteurs de Java que du Gandhâra. Mais il serait vain de spéculer sur le fait qu'attendant quatre fois pour une ce motif, nous ne l'ayons pas encore vu paraître une seule. Plusieurs scènes importantes — celle même de la première méditation, pour ne pas remonter plus loin — ne nous ont été conservées que par hasard et à un très petit nombre d'exemplaires; on ne saurait préjuger des surprises que nous réservent en ce genre les fouilles à venir.

Un point seulement peut être considéré comme acquis, c'est que si le motif des «quatre sorties» a été traité dans les ateliers du Gandhâra — ce qui n'est pas prouvé encore, — il ne l'a été que rarement : de leurs sujets favoris, c'est par douzaines que nous en possédons déjà des répliques. Tel va être, par exemple, le cas du «départ de la maison». Il est permis de penser que nombre d'artistes du Gandhâra, dans la suite idéale des motifs biographiques, ne faisaient aucune place ni aux «quatre sorties», ni peut-être à la «première méditation». Au mariage succédait tout naturellement pour eux la vie de volupté au sein du gynécée; de ces voluptés naissait le dégoût, et ce dégoût provoquait à son tour le départ. D'après ce scénario, de tous le plus simple et le plus courant, ce n'est plus le spectacle des travaux des champs, ni celui des trois grands maux inévitables de l'humanité, c'est tout au plus celui de ses petites misères qui détermine la vocation du jeune prince : il y suffit, en effet, de l'aspect de ses femmes endormies. Le célèbre tableau du «sommeil des femmes», bien connu de la littérature bouddhique, ne revient pas moins souvent en sculpture, et nous ne serions pas surpris qu'il eût même supplanté, dans l'usage ordinaire, les motifs du labourage ou des quatre promenades en char.

Le sommeil des femmes. — Nous ne connaissons que peu de représentations isolées de cette scène, et encore moins de celle de la «vie de plaisirs dans le sérail». Les deux sont d'ordinaire côte

à côte ou l'une au-dessous de l'autre sur le même panneau. Dans ce dernier cas est, par exemple, le n° 567 du Musée de Lahore, trouvé près de Jamroûd, et si curieux en même temps par les détails d'architecture, notamment les caissons qui décorent les voûtes de ses vestibules. Comme il en existe de nombreuses reproductions[1], nous préférons recourir simplement à la frise déjà citée du Musée du Louvre (fig. 178). Bien inférieure comme facture,

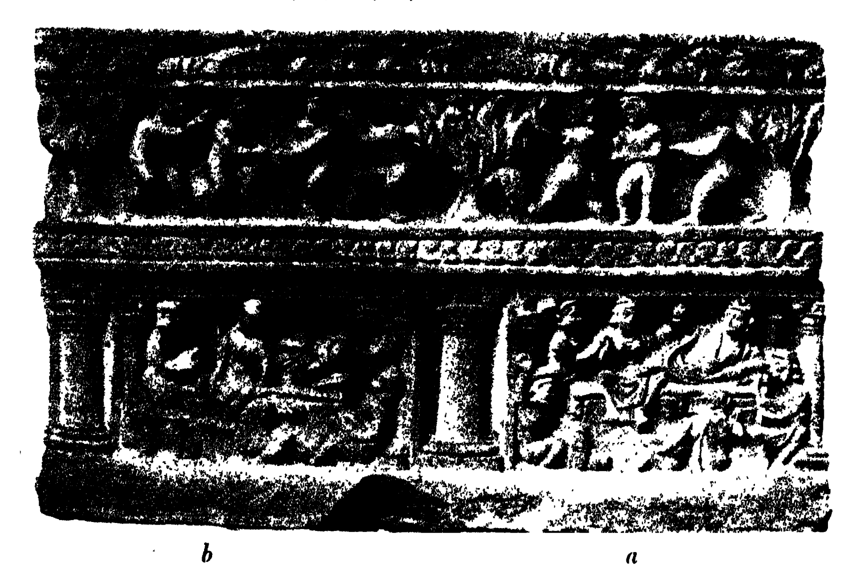


Fig. 178. — *a.* La vie de plaisirs; *b.* Le sommeil des femmes.
Musée du Louvre, n° 39. Provenant du Bounêr. Hauteur : 0 m. 28.

elle a du moins retenu le même système de composition. Le tableau du « concert » et celui du « sommeil » sont exactement symétriques, comme on peut attendre de deux scènes qui se suivent immédiatement dans le même lieu. Les différences ne portent que sur l'attitude des personnages, tant ceux du groupe principal que des simples figurants. Tout d'abord, on nous montre le Bodhisattva couché et Yaçodharâ est assise au pied de son lit; sur le bas-relief suivant, les positions sont interverties : c'est le tour de Yaçodharâ

[1] Voir *A. M. I.*, pl. 127, et *J. I. A. I.*, 1898, pl. 12, 1 (hauteur : 0 m. 62). L'article de Löwenthal, cité p. 17 et 26, nous indique sa provenance. Cf. *Lalita-vistara*, éd., p. 201 et 206, trad., p. 177 et 181 : *Buddha-carita*, v, 47-65, etc.

de dormir tandis que le Bodhisattva est assis sur la couche nuptiale (cf. fig. 179). Quant aux musiciennes qui jouaient tout à l'heure avec tant d'animation de la harpe, de la flûte et du tambourin, elles sont maintenant courbées en avant ou renversées dans des postures de sommeil. Près du coin supérieur droit, l'une des amazones de garde semble même s'être endormie debout, appuyée sur sa lance, bien que le *Lalita-vistara* nous prévienne que Mahâprajâpatî, la tante maternelle et la mère adoptive du prince, leur avait



Fig. 179. — Le sommeil des femmes.
British Museum. Hauteur : o m. 15.

recommandé une vigilance particulière pour cette nuit-là. Au fond, une ou deux lampes à pied éclairent tout le spectacle. Il faut en lire la description dans les textes, notamment dans le *Buddha-carita*, qui a tiré grand parti de ce thème poétiquement prosaïque. L'étonnante variété et la vigueur des tableaux qu'il dessine font mieux sentir la pauvreté et la gaucherie de nos bas-reliefs, sauf peut-être de la figure 179, traitée d'un ciseau si facile et si fin [1]. Il suffit d'ailleurs ici qu'on comprenne que la vue de ce troupeau épars,

[1] Ce panneau paraît faire partie de la même série que plusieurs de ceux de Mardân (hauteur : o m. 15; cf. fig. 151 et 155). Signalons encore au British

couché dans des attitudes abandonnées, donne au Bodhisattva l'impression de se trouver au milieu d'un lieu de crémation (*çmaçâna*) couvert de cadavres : ainsi s'explique le geste de désespoir autant que de dégoût que nous lui voyons faire de son bras droit. Sur la figure 178 *b*, il a même eu le temps d'énoncer les réflexions fort désobligeantes pour le sexe féminin que lui prête à ce moment la tradition, et sa résolution de partir est toute prise : car déjà, réveillé par ses appels, son fidèle serviteur Chandaka entre au fond, par la gauche du spectateur.

Ce Chandaka est pour nous une vieille connaissance : nous nous souvenons de l'avoir vu naître en même temps que le cheval Kaṇṭhaka, dans les dépendances du palais royal (voir fig. 163). C'est le rôle qu'ils sont appelés à jouer présentement qui leur a valu l'honneur de cette représentation rétrospective : et c'est aussi pourquoi, à les voir paraître sur la figure 176, nous n'avons pu nous défendre de l'impression que le départ de la maison était proche. L'instant est arrivé, pour l'enfant et le poulain, devenus grands comme leur maître, de lui rendre un suprême service. C'est de quoi ils vont s'acquitter, toujours de compagnie : aussi bien sont-ils la raison d'être l'un de l'autre, selon les règles de la domesticité indienne qui prévoient encore un homme par cheval. Chandaka n'a en effet d'autre fonction que de prendre soin de Kaṇṭhaka, de le seller et de le suivre à la promenade, portant le parasol du cavalier, et au besoin, quand le train devient trop rapide, se saisissant de la queue du coursier. C'est simplement comme attaché à la personne de la monture favorite du prince qu'il tient une place si importante dans les épisodes de l'*abhiniṣkramaṇa*, que la tradition fait s'exécuter à cheval (fig. 180-187). Il n'en rejaillissait pas moins de considération sur lui, aux yeux des fidèles bouddhiques. Les sculpteurs du Gandhâra, outrepassant en sa faveur les lois de l'éti-

Museum une autre réplique qui appartiendrait à une seconde série de la même facture, mais de plus grand format (hauteur : 0 m. 25 à 0 m. 27 : cf. fig. 152, 156 et 162). Il est très regrettable que ces monuments aient été dispersés.

quette et de la bienséance, n'hésitent pas à lui accorder ses petites entrées dans les appartements intérieurs. C'est du haut de la terrasse du palais que, dans le *Lalita-vistara*, le Bodhisattva lui donne ses ordres; Açvaghoṣa fait même descendre le prince dans la cour (le *compound*, dirait-on en anglo-indien), pour éveiller son palefrenier dans le quartier des domestiques et l'avertir qu'il ait à harnacher son cheval. Sur la figure 178 *b*, nous voyons au contraire Chandaka pénétrer, tout comme un vieux chambellan (*kañcukin*), dans la chambre où dorment les femmes. Apparemment

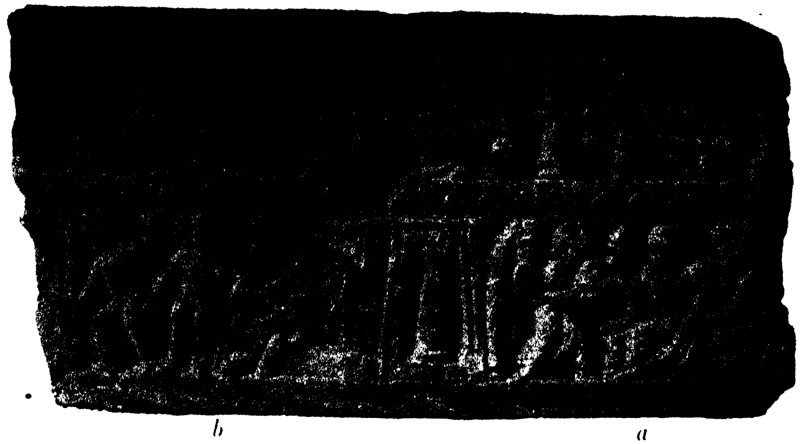


Fig. 180. — *a*. Le sommeil des femmes; *b*. Le départ de la maison.
Musée du Louvre, n° 40. Provenant du Bounêr. Hauteur : 0 m. 20.

les artistes trouvaient la simplification commode : mais où décidément ils exagèrent, c'est quand ils vont jusqu'à permettre au cheval les mêmes privautés!

C'est ce qui est, par exemple, arrivé sur la figure 180 *a*. Nous y voyons une représentation singulièrement abrégée du «sommeil des femmes» sans les femmes, ou du moins avec la seule Yaçodharâ (cf. 181 *a*). Par la gauche entre encore Chandaka; il tient à deux mains le même objet que tout à l'heure, mais ici plus clair : usurpant les fonctions de valet de chambre, il apporte au Bodhisattva le turban dont celui-ci va naturellement avoir à se couvrir la tête avant de

IMPRIMERIE NATIONALE.

sortir. En même temps, il s'acquitte si bien de son métier ordinaire de *saïce* qu'il amène jusque dans la chambre nuptiale le cheval tout sellé et dont les brides sont passées à son bras. Naturellement la sculpture passe sous silence les remontrances et les hésitations à obéir que lui prête la littérature. Ne craignez pas non plus que pareille intrusion réveille la dormeuse. Ou bien il est dit que l'homme et le cheval étouffent eux-mêmes le bruit de leurs pas; ou bien les versions qui leur font faire exprès tout le fracas possible nous avertissent qu'ils en sont pour leurs frais de hennissements et de clameurs, car les dieux ont plongé toute la cité dans un sommeil magique. Par leur intervention encore s'ouvrent sans grincer les battants des lourdes portes, et c'est ainsi que, sur le panneau suivant de cette frise (fig. 180 *b*), nous voyons le Bodhisattva exécuter sans encombre son évasion. Est-ce la peine d'ajouter que, dans toutes ces scènes, il n'est nulle part question du fils que la tradition lui fait parfois naître ce jour-là?

Le départ de la maison. — Toute mutilée que soit la figure 180 *b*, le malheur n'est pas grand, étant donné le grand nombre de répliques que nous possédons de ce motif. On peut les diviser, au point de vue de la composition, en deux grands groupes. Les premiers nous montrent de front le Bodhisattva sortant par la porte de la ville : cet audacieux raccourci a eu malheureusement ce résultat déplorable que la saillie trop proéminente du cheval, qui vient droit sur le spectateur, s'est dégradée dans les ruines. Nous ne connaissons guère qu'un spécimen de Calcutta (cf. fig. 183) où la tête de l'animal ait survécu; ailleurs (Calcutta, *G.* 5; Lahore, nos 209, 463, 2347, etc.), elle est toujours brisée (fig. 181 *b*) ou parfois seulement décollée : car c'est un artifice de métier courant chez les artistes du Gandhâra que de rapporter les morceaux en haut-relief. D'autres sculpteurs ont adopté le procédé moins hardi, mais plus sûr, de nous montrer le Bodhisattva et sa monture simplement de profil. Ce parti, qui dénote une plus grande timidité

de ciseau, est celui auquel s'est toujours rangée l'imagerie postérieure, depuis Amarâvatî jusqu'à Boro-Boudour, depuis le Népâl jusqu'en Chine : elle se rencontre au moins trois fois à Calcutta, dans les acquisitions rapportées du Swât par M. A.-E. Caddy, et nous en donnons le spécimen le plus complet (fig. 182; cf. 184 *a*).



Fig. 181. Mêmes sujets.
Musée de Lahore, n° 209. Hauteur : 0 m. 26.

Ajoutons enfin que la transition d'un groupe à l'autre nous est fournie par les nos 40 du Louvre (fig. 180 *b*) et 802 de Lahore (fig. 187 *a*), sur lesquels le pieux cavalier est ou était vu non plus de profil ou de face, mais de trois quarts.

Il va sans dire que toutes ces versions se ramènent au même fond commun et ne présentent que des différences de composition

ou de facture. L'essentiel du sujet est toujours constitué par le Bodhisattva, monté sur son cheval et escorté de son *saïce*, qui, bien que nous soyons en pleine nuit, ne s'en évertue pas moins à tenir au-dessus de sa tête son royal parasol. Quant au nombre des figurants, il est très variable, et leur caractère n'est pas moins varié : mais il n'en est aucun que les textes ne nous aident sûrement à reconnaître, encore qu'eux-mêmes semblent parfois s'y embrouiller. Tout d'abord, sur les répliques les plus développées, un plus ou moins grand nombre de personnages porteurs d'armes diverses semblent devoir se laisser facilement identifier. Ce sont les cinq cents jeunes Çâkyas que le *Lalita-vistara*, par exemple, place en sentinelles devant chacune des portes de Kapilavastu pour empêcher la fuite du prince : il va de soi que — tels les gardes au tombeau du Christ — ils ne peuvent rien empêcher. Toutefois, à d'autres moments, il semble que le rédacteur du même texte y voie l'armée des divinités assemblées pour contempler la «sortie» du Bodhisattva. Nous sommes en effet avertis de la grande part que les dieux prennent en personne à cette sorte de résurrection morale d'entre les vivants. Chacun d'eux, à commencer par Indra et Brahmâ, y prête les mains, soit qu'il ouvre les portes barrées, soit qu'il montre la route. C'est affaire à chaque sculpteur de leur distribuer les rôles, et nous ne pouvons entrer dans la description de chaque réplique. Mais nous devons noter l'insistance toute particulière que met à se placer sur le chemin du Bodhisattva un personnage presque constamment armé d'un arc. Debout à sa droite (cf. fig. 180 *b*, 181 *b*, 182, 183, 187), il semble le haranguer. Or la *Nidâna-kathâ* est, sur ce point, formelle : à l'instant même où s'ouvre pour le «grand départ» la porte de la ville, Mâra, le Satan bouddhique, se dresse devant le Prédestiné et tente vainement, en lui promettant sous sept jours le royaume de ce monde, de le faire renoncer à sa résolution et revenir sur ses pas. Si l'on songe que le *Buddha-carita* identifie expressément Mâra avec Kâma, le «dieu de l'amour aux flèches fleuries», les présomptions en faveur de

l'identification du divin archer de nos sculptures avec ce même Mâra en deviennent très fortes. Aussi bien paraît-il souvent (cf. *A. M. I.*, pl. 130, et *J. I. A. I.*, 1898, pl. 19, 1) revêtu d'une armure, exactement comme le fait Mâra à l'occasion de la «tentation» (cf. fig. 201), tandis qu'à son tour Mâra, dans cette dernière scène, garde parfois en main (par exemple à Ajaṇṭâ) l'arc caractéristique de l'Amour.



Fig. 182. Le départ de la maison.

Musée de Calcutta. Provenant de Loriyân-Tangai. Hauteur : 0 m. 45.

D'après une photogr. de M. A.-E. Caddy, au Musée.

Nous ne sommes pas moins renseignés sur les curieux personnages que nous voyons (fig. 182) se glisser entre les pattes mêmes du cheval. Le *Lalita-vistara* fait s'attrouper pour la circonstance les Yakṣas ou «génies», prévenus qu'ils sont par les quatre rois gardiens de l'espace que «c'est avec les pieds de son coursier saisis par eux que le Bodhisattva doit quitter sa demeure». A la vérité,

plus loin une version rythmée et aussi le *Mahâvastu* chargent de ce soin les «quatre rois» eux-mêmes; mais, dans l'art du Gandhâra, qui compte toujours avec les nécessités de la perspective, c'est au plus si nous apercevons deux génies porteurs à la fois; il en sera tout autrement à Amarâvatî et dans l'imagerie moderne. Quant au geste de ces Yakṣas, il suffit d'en emprunter la description à une stance du *Buddha-carita* (v, 81), peut-être elle-même inspirée d'un modèle plastique, qui les nomme et les montre «le corps courbé en avant et soulevant du bout de leurs mains, dans sa marche éperdue, les sabots» du cheval. On peut en rapprocher un personnage armé d'un foudre, qui d'ordinaire entre en scène à ce moment de la série biographique et pour n'en plus sortir. Il est particulièrement caractérisé sur la figure 182, en haut et à droite du panneau : sa nudité et ses cheveux courts prouvent assez que nous ne devons pas voir en lui Indra, ni même un roi des dieux, mais seulement une divinité d'ordre inférieur. Le *Lalita-vistara* l'appelle un «chef des génies» (*guhyaka* = *yakṣa*) et le fait se tenir dans les airs, portant dans ses mains ce foudre qui lui a valu le surnom de Vajrapâṇi. Nous l'avons déjà vu paraître près du Buddha Dîpaṅkara (fig. 141); il ne quittera plus désormais les côtés de celui qui va être le Buddha Gautama, et, justement en raison de cette constante assiduité, il n'en sera plus question dans les textes qu'à de rares intervalles.

En somme, aucune difficulté ne se présente jusqu'au moment où nous nous avisons que, sur plusieurs de ces bas-reliefs, les divinités porteuses du cheval et du cavalier sont une (fig. 181 *b*) ou deux femmes (fig. 187 *a*). Or nulle part dans les textes il n'est question que les Yakṣiṇîs aient jamais pris dans la circonstance la place des Yakṣas; quant aux Apsaras ou nymphes célestes, elles n'interviennent que par leurs chants de louange. Où donc les sculpteurs auraient-ils pris l'idée de ces figures féminines? M. Grünwedel a fort ingénieusement conjecturé qu'ils se sont servis en cette occasion du type, bien connu dans le répertoire de l'art antique, de la

déesse « Terre ». Il rappelle à l'appui de son hypothèse le fameux ivoire Barberini (Louvre), où on la voit soutenir de la main le pied d'un cavalier; comme on sait que d'habitude elle n'apparaît qu'à mi-corps — par exemple à Pergame, — toute la genèse du motif serait ainsi expliquée. A la vérité, nous ferions moins de fond que M. Grünwedel sur l'allusion, décidément lointaine, à la divinité de la terre (Mahâpṛithivî) que l'on relève dans le récit du « grand

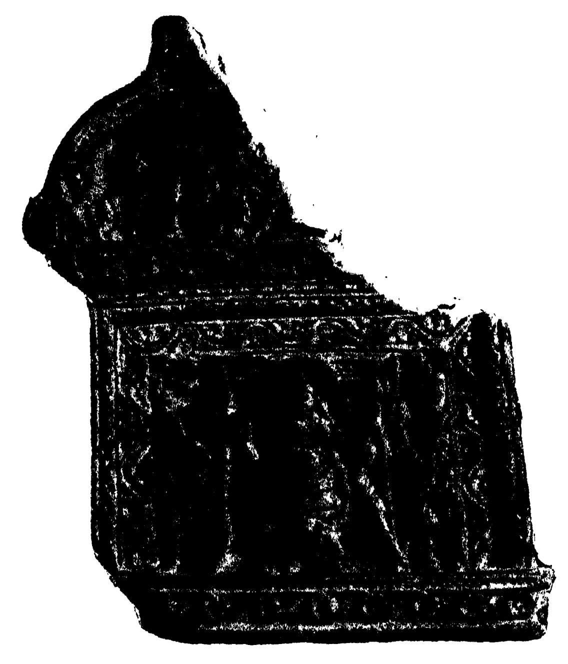


Fig. 183. — Même sujet.
Musée de Calcutta (entré en décembre 1895). Hauteur : 0 m. 38.

départ » : la tradition du Nord se borne à répéter le cliché bien connu « qu'elle trembla de six manières », et celle du Sud la fait tourner « comme une roue de potier » pour permettre au Bodhisattva de contempler, tout en la fuyant, sa ville natale. Ces imaginations falotes ne nous mèneraient pas bien loin; et cette figure féminine, surgissant du sol, ne nous paraît pas émerger moins spontanément de l'éducation occidentale des créateurs du motif. Si l'hypothèse est correcte, le mode de composition de la figure 181 *b*,

avec le Bodhisattva vu de front et porté sur une seule figure de femme, serait le plus grécisant, comme celui de la figure 182, où il est vu de profil et porté par deux génies à moustaches, serait le plus indianisé. Comme intermédiaires, nous trouverions les scènes où l'avant-train du cheval repose de face sur un Yakṣa unique (fig. 183), et celles où deux figures féminines le soulèvent de trois quarts (fig. 187), car toutes ces combinaisons ont été tour à tour essayées.

Il reste d'ailleurs à signaler chez ces mêmes bas-reliefs une trace plus éclatante encore de l'influence hellénistique : nous voulons parler de l'apparition réitérée d'une femme coiffée d'une haute couronne de tours et habituellement accoudée sur un cippe (fig. 183 et 184 *a*, à droite; la figure 182 la relègue au second plan). A première vue, il n'y a pas là de quoi arrêter l'œil d'un Européen : les symboles ont la vie dure, et celui-ci nous est resté trop familier sur les statues de nos places et de nos gares pour que nous hésitions un instant à y reconnaître l'emblème d'une ville. Tout de même, à la réflexion, son emploi sur un bas-relief indien ne laisserait pas de surprendre, si les monnaies d'Hippostrate, de Philoxène et d'Azès qui prêtent à leurs cités tantôt une palme et tantôt une corne d'abondance, mais toujours cette même couronne crénelée, ne nous apprenaient à la fois où les gens du Nord-Ouest de l'Inde l'ont pu prendre et comment ils s'y sont accoutumés. Désire-t-on une preuve plus convaincante encore du fait que cet usage était devenu courant au Gandhâra même? Elle nous sera fournie par une monnaie du British Museum qui porte, ainsi représentée en pied et nommée en toutes lettres, «la divinité de Puṣkarâvatî»[1]. On s'étonnera moins après cela que le *Lalita-vistara*, au lieu de s'attarder aux absurdes propos de la *Nidâna-kathâ* et de faire tourner la terre pour mettre sous les yeux du Bodhisattva sa ville natale,

[1] Nous devons la communication de ce renseignement à l'obligeance de M. Rapson. Voir encore GARDNER, *Catalogue*, à l'index, *s. v. city*, et cf. *Lalita-vistara*, éd., p. 222, ou trad., p. 195, et LUCAIN, *Pharsale*, I, 185-190.

préfère camper devant lui la *devatâ* de Kapilavastu : et la déesse affligée ne le laisse pas s'éloigner sans lui adresser les plus touchants adieux. Il n'y a rien que de très normal dans cet accord des monuments et des textes; mais il est permis cette fois de se demander si ce n'est pas l'art qui a suggéré à la littérature l'idée d'incarner ainsi, dans la personne d'une femme, une cité dont le nom n'est nullement féminin en sanskrit. Cette évocation, à la mode de Lucain, de l'image éplorée de la ville maternelle est parfaitement à sa place dans la *Pharsale*, sous la plume d'un poète latin, nourri dès l'enfance au milieu de ces conceptions et surtout de ces images : elle est inattendue chez l'auteur indien de ce passage du *Lalita-vistara*. Assurément



FIG. 184. — *a*. LE DÉPART; *b*. LES ADIEUX.

Musée de Calcutta. Provenant de Loriyân-Tangai. Hauteur : 0 m. 22.

D'après une photogr. de M. A.-E. CADDY, au Musée. Cf. fig. 160 et 71.

la notion de la *nagara-devatâ* n'a rien en soi de répugnant ni même d'étranger à l'esprit de l'Inde, et c'est ce qui explique justement qu'elle soit si bien entrée dans ses usages et reparaisse à l'occasion dans la littérature postérieure. Mais, de la concevoir à l'évoquer, il y a un pas de plus à franchir. L'imagination indienne n'a pas naturellement ce tour plastique, et nous inclinerions à penser qu'elle y a été aidée dans la circonstance par les créations des artistes indo-grecs.

LES ADIEUX DE KAṆṬHAKA ET DE CHANDAKA. — Les textes et les monuments continuent à s'entendre pour rattacher à l'*abhiniṣkramaṇa*, dans un ordre aussi logique qu'il est consacré, les trois ou quatre

premiers incidents qui le suivent. Si le Bodhisattva a quitté sans un mot d'adieu sa famille, c'est pour devenir un religieux mendiant. Son premier soin doit être de congédier, avec son cheval, son compagnon. A ce dernier il remettra les parures princières, qu'il dépouille à jamais. Pour achever sa transmutation de laïque en moine, il lui faut encore se raser la tête et endosser un vêtement de couleur rougeâtre (*kaṣâya*). Il est à propos que Chandaka assiste à cette double opération, preuve de la résolution irrévocable du prince, si l'on veut qu'il en puisse rendre témoignage lors de



Fig. 185. — Les adieux de Kaṇṭhaka et de Chandaka.

Musée de Lahore, n° 2340. Provenant de Sikri. Hauteur : 0 m. 15.

son retour à Kapilavastu. Il ne quittera donc définitivement son maître qu'il ne l'ait vu dûment transformé, et sa présence pendant cette transformation est justement le lien qui rattache ces épisodes à la scène précédente. Aussi bien, le futur Buddha ne fait-il ainsi qu'abolir sur sa personne les derniers signes de sa connexion passée avec le monde et réaliser le but immédiat de sa fuite en revêtant les marques extérieures de sa vocation.

La première scène qui se présente se place naturellement au moment même où le Bodhisattva s'arrête et descend de cheval, et

c'est aussi pourquoi elle est introduite sur la figure 184 *b*, immédiatement à la suite du «départ». Le lieu en était, nous dit-on, situé à douze *yojana* au sud de sa ville natale et était marqué par un monument sacré dit «du retour de Chandaka» (*Chandaka-nivartana-caitya*). Les dieux de l'escorte y assistent parfois encore : en tout cas, nous ne manquons pas d'y retrouver Vajrapâṇi. Mais les trois acteurs principaux sont naturellement le Bodhisattva, son écuyer et son cheval, et chacun d'eux a une pose traditionnelle plus ou moins heureusement traitée. Le premier est toujours en train d'enlever ses riches parures de prince royal : notons sur la figure 184 *b* le joli geste avec lequel il fait couler ses bracelets le long de son bras gauche. Chandaka, sans abandonner le manche du parasol, reçoit tous ces bijoux dans ses mains (fig. 184) ou mieux, dans le pan de son manteau (fig. 185 *b*). Quant au Kaṇṭhaka de ces deux bas-reliefs, qui sait s'il n'a pas posé ici encore comme modèle pour la stance du *Buddha-carita* (VI, 53) qui lui fait, en cet instant, «lécher de la langue les pieds de son maître en répandant des larmes brûlantes»?

La coupe des cheveux. — La première pensée qui vienne ensuite à l'esprit du Bodhisattva est de couper sa chevelure : après ses joyaux, rien ne pouvait en effet, dans les idées indiennes, jurer davantage avec son nouvel état de *çramaṇa*. Tous les textes sont d'accord pour lui prêter à ce moment non seulement la même intention, mais encore le même geste : de la main droite il tire son épée et, tenant de l'autre ses cheveux, il les tranche d'un seul coup. Il est d'autant plus curieux de noter qu'au cours de nos recherches, jamais nous n'avons rencontré ce geste dans l'art du Gandhâra.

A la vérité, les textes se remettent aussitôt à différer sur la question de savoir exactement ce que le Bodhisattva passe ainsi au fil de son épée. Le *Lalita-vistara* et le *Mahâvastu* se bornent à lui faire détacher et jeter dans les airs, où les dieux la recueillent, la longue mèche qui couronne le sommet de sa tête (*cûḍâ*). C'est à quoi il

s'occupe visiblement, non seulement sur telle stèle de Bénarès ou telle fresque de pierre de Java[1], mais encore sur un fragment de schiste finement ciselé que M. A. Stein a rapporté de ses fouilles dans le Turkestan chinois. Nous n'y voyons, pour notre part, aucun inconvénient : toutefois nous devons faire remarquer que les dieux Trayastriṃças n'y trouvent pas leur compte. Ce n'est pas seulement la mèche du Bodhisattva, c'est bien sa coiffure tout entière qu'ils sont censés transporter et vénérer dans leur ciel. Du moins, c'est ainsi que la vieille école indienne entendait les choses, à preuve ce bas-relief de Barhut qui nous montre la *cûḍâ* du Prédestiné déposée dans un céleste sanctuaire sous les espèces d'un turban. Ici interviennent à leur tour, apparemment poussés par un louable désir de concilier la tradition écrite et la tradition figurée, le *Buddha-carita* et la *Nidâna-kathâ*. Le premier a soin de stipuler (vi, 59) que le Bodhisattva « coupa sa coiffure (*mukuṭa*) avec ses cheveux, et, quand il la lança dans les airs, on eût dit, à voir ses mousselines éparses, l'envol d'un cygne sur un étang ». La seconde (qui date, il ne faut pas l'oublier, du ve siècle de notre ère) n'insiste pas moins clairement sur le fait que le même coup d'épée détache la mèche et le turban enrichi de pierreries (*maṇi-veṭhana*=skt. *°veṣṭana*), qu'elle vient d'ailleurs de décrire longuement en considération des divins honneurs qui l'attendent. Dès lors, nous serions rassurés sur l'orthodoxie des sculpteurs de Barhut en tant que ce sont eux ici dont l'usage a fait loi ; mais pouvons-nous condamner comme hétérodoxe l'imagerie postérieure, alors qu'elle s'appuie également sur deux textes importants ?

A l'école du Gandhâra, placée entre ces deux extrêmes, on serait tenté de demander la clef de ces contradictions : la déception est grande. Au lieu d'éclairer la question, elle ne fait jusqu'ici que l'embrouiller par une inconséquence de plus. Elle connaît en effet, comme la vieille école indienne, le motif de l'adoration du

[1] Voir *A. M. I.*, pl. 67,2 (Bénarès), et *Boro-Boudour* (Pleyte, fig. 67). Cf. *Barhut* (Cunningham, pl. XVI) et *Sânchi* (Fergusson, pl. XXX, 1).

turban et même nous en fournit nombre de répliques ; nous en donnons un spécimen emprunté à une base de statue de Bodhisattva (fig. 186). Suit-elle pour cela la version pâlie et celle du *Buddha-carita?* Bien au contraire : nous venons de voir (fig. 184 *b* et 185) le prince donner, ou plutôt rendre à Chandaka, pêle-mêle avec ses autres parures, le turban que celui-ci lui avait apporté au moment du départ (cf. fig. 178 *b*, 180 *a* et 181 *a*) : il n'a pas le moins du monde l'air de se douter qu'il est en train de frustrer les dieux Trayastriṃças de cette précieuse relique. Est-ce donc qu'il se prépare à faire comme à Boro-Boudour, où il dépose sa tiare entre les mains de Chandaka afin de raser plus commodément

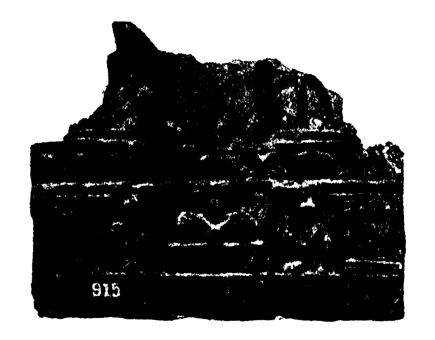


FIG. 186. — CULTE DE L'UṢṆĪṢA.
Musée de Lahore, n° 915. Provenant de Jamâl-Garhî. Hauteur : 0 m. 115.
Piédestal d'une statue de Bodhisattva.

ensuite sa touffe de cheveux, selon la façon décrite dans le *Lalita-vistara* et le *Mahâvastu?* Pas davantage : l'art gréco-bouddhique semble ignorer avec la même sérénité l'un et l'autre procédé. En fait, on dirait qu'il n'en sent nullement le besoin; quand il s'agit pour lui de faire au prince une tête d'ascète, il se contente de le décoiffer et de lui ôter ses boucles d'oreille sans toucher à son chignon. Nous aurons à revenir sur ce point important à propos des statues : mais déjà nous devions l'indiquer ici en passant. Assurément nous ne pouvons conclure, du simple fait que nous n'avons pas encore rencontré au Gandhâra le motif de la « tonte des cheveux », à son absence du répertoire; mais les faibles chances

qui subsistent en faveur de son existence, surtout pour l'époque ancienne où se fit la création des types, deviennent de plus en plus problématiques, quand nous constatons que, sur certaines suites, l'épisode du *Cûḍâ-ṭhedana* a été délibérement passé sous silence.

L'ÉCHANGE DES VÊTEMENTS AVEC LE CHASSEUR. — Sur la figure 187, par exemple, le sculpteur résume dans une seule scène, aussitôt

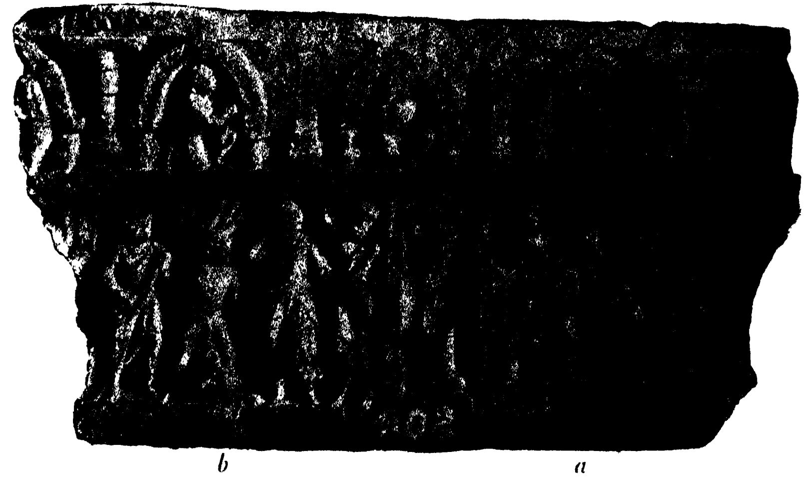


FIG. 187. — *a.* LE DÉPART; *b.* LES ADIEUX ET L'ÉCHANGE DES VÊTEMENTS AVEC LE CHASSEUR.
Musée de Lahore, n° 802. Hauteur : 0 m. 27.

après celle du «grand départ», toutes les phases de la transformation du Bodhisattva. Faisant pendant à un Vajrapâṇi à moustaches qui s'adosse, les jambes croisées, contre le pilastre de droite, de l'autre côté se tient Chandaka, portant dans le *sinus* de son vêtement supérieur les parures que vient de détacher le prince. Celui-ci, toujours nimbé, a la tête nue et le torse dépouillé jusqu'à la ceinture, aussi bien de ses bijoux que de son manteau. Ce qu'il fait à présent, les textes du Nord nous le disent : il est en train d'échanger ses vêtements d'étoffe fine contre les grossiers habits d'un chasseur, lesquels ont l'avantage d'être de la couleur brun rougeâtre (*kaṣâya*) qui sera désormais requise pour les reli-

gieux bouddhiques. Doutez-vous qu'il s'agisse vraiment d'un chasseur ou, du moins, d'un dieu ainsi déguisé? C'est donc que vous n'avez pas vu qu'il vient de déposer à ses pieds, avant de procéder à l'échange des costumes, son gibier du jour, une antilope à longues cornes droites, dont les quatre pattes sont liées. Au fond, un arbre représente la forêt. Dans tout cela, il n'est pas un instant question de cheveux coupés : bien mieux on ne peut s'empêcher d'être frappé du fait que la tête du prince, pour être simplement décoiffée et sans boucles aux oreilles, a déjà pris tout à fait l'aspect que nous lui verrons quand il sera devenu le Buddha. En d'autres termes, des trois épisodes que connaissent les textes : le congédiement de Chandaka avec les parures, la coupe des cheveux et le changement d'habit, l'artiste a groupé ici le premier (grâce à la suppression du cheval Kaṇṭhaka) et le troisième : c'est apparemment que le second lui était totalement étranger.

Le retour de Chandaka. — Or, dit encore le *Lalita-vistara* en parlant de la scène précédente, «cela fut vu de Chandaka». Est-ce à cause de cette mention du texte que Chandaka assiste ici à l'échange de vêtements avec le chasseur? Est-ce, au contraire, en raison de sa présence sur les bas-reliefs que le texte en fait le témoin de la scène? Le fait qu'il a déjà été expressément congédié en un paragraphe antérieur donnerait plus de vraisemblance à la seconde hypothèse. Quoi qu'il en soit, nous avons ainsi deux raisons pour une de ne placer qu'à ce moment le «retour de Chandaka», auquel le *Buddha-carita* consacre tout un chant, le sixième. En sculpture, nous en connaissons au moins un exemple, malheureusement très fragmentaire, à Calcutta (1re coll. Caddy, 1895; haut. : 0 m. 65) : on y voit Chandaka, le paquet de bijoux passé en bandoulière et menant en laisse Kaṇṭhaka, rentrer par l'une des portes de Kapilavastu, accueilli par le roi Çuddhodana et les femmes du palais en personne. Apparemment il faut rapporter également à cet épisode le fragment nº 116 de Lahore (*A. M. I.*,

pl. 128) : bien que l'indication du sac de parures soit omise, le fait que l'écuyer, tenant le parasol par le manche et le cheval par la bride, a déjà pénétré du côté intérieur des murailles (les femmes se montrent aux balcons) donne assez à le penser. Mentionnons une fois pour toutes, à cette dernière fois que nous apercevons Kaṇṭhaka — car il va mourir de chagrin à l'âge, d'ailleurs mûr pour son espèce, de vingt-neuf ans, et, selon la version pâlie, c'est chose faite, — l'intérêt au point de vue antiquaire de son harnachement qu'il serait facile de reconstituer pièce à pièce. Quant aux scènes pathétiques qui signalèrent le retour de Chandaka, nous ne pouvons, il va de soi, que renvoyer aux textes : il suffit ici que ce retour serve de conclusion au cycle comme au chapitre de l'*abhiniṣkramaṇa*, c'est-à-dire de la «sortie», — nous dirions de l'«entrée» en religion.

§ II. La marche à l'illumination.

Incipit vita nova. Pour le Bodhisattva resté seul, — seul, comme nous avons dit, avec Vajrapâṇi qui désormais ne le quittera pas plus que son ombre, — c'est une ère nouvelle qui s'ouvre. S'il a quitté sa famille et sa maison, c'est «en vue de la *pravrajyâ*», c'est-à-dire afin d'embrasser la vie nomade de religieux mendiant (*çramaṇa*) ou, comme l'on dirait aujourd'hui, de *sannyâsi* : car, sur ce point, l'idéal religieux de l'Inde n'a pas changé, et le renoncement au monde continue à y être considéré comme l'unique voie hors de laquelle il n'est point de salut. Siddhârtha ne s'est pas contenté de dépouiller intérieurement le vieil homme : il a changé d'allures et de costume en même temps que de profession. La métamorphose est sensible, encore qu'elle ne soit pas aussi brusque que dans l'histoire du Buddha Dîpaṅkara, telle que le *Mahâvastu* nous la conte. Pour ce mythique «prédestiné», la révélation du néant des plaisirs survient selon la formule ordinaire (sommeil des femmes, impression de cimetière, etc.), mais au cours d'une promenade en barque : aussitôt s'offre à lui un lotus merveilleux sur lequel il prend place

et qui se referme en forme de pavillon, exactement comme on voit encore s'ouvrir et se clore, sur une idole, les petits sanctuaires portatifs fabriqués en forme de lotus de bronze par les fondeurs de Bénarès ou du Népâl : « Et sur le Bodhisattva tous les signes caractéristiques du laïque disparurent et les vêtements roux apparurent[1] ». La transformation se fait ici instantanément : l'opération est heureusement plus laborieuse et surtout plus détaillée dans le cas du futur Çâkya-muni et comprend, comme nous venons de voir, au moins deux moments : tout d'abord, Siddhârtha, pour nous servir des expressions du *Buddha-carita*, « divorce d'avec ses parures et bannit de sa tête la fortune royale »; en second lieu, il change de costume avec un chasseur. On pourrait être surpris que le même vêtement pût faire l'affaire d'un sanguinaire tueur de bêtes et d'un moine : aussi le même texte se met-il en peine de nous expliquer, pour ajouter à la vraisemblance, que le chasseur (ou plutôt le dieu ainsi déguisé) n'avait pas seulement adopté la couleur, mais jusqu'à la coupe de l'habit monastique : son but aurait été d'inspirer par ce stratagème toute confiance au gibier et de l'approcher à meilleure portée de flèche[2]. La *Nidâna-kathâ* va plus loin et, sans s'embarrasser de l'intermédiaire du chasseur, fait apporter par une divinité amie les « huit objets nécessaires au religieux ». Après cela, comment douter que le nouvel équipement de Siddhârtha ne soit parfaitement orthodoxe et régulier dès l'origine? Ce qu'il nous faut retenir de tout ceci, c'est qu'il vient de quitter à jamais l'aspect de prince royal que nous lui connaissons depuis sa naissance, pour prendre celui de moine qu'il gardera désormais jusqu'à sa mort. En d'autres termes, tandis que les textes du Nord emploient, pour la période intermédiaire où il a cessé d'être le Bodhisattva Siddhârtha et n'est pas encore devenu le Buddha Çâkya-muni, une

[1] *Mahâvastu*, I, p. 228, l. 2. — Voir dans *Icon. bouddhique*, 2e partie, Paris, 1905, fig. 5, la reproduction d'un de ces lotus-tabernacles.

[2] *Buddha-carita*, VI, 60-63; on ne s'étonnera pas que dans le *Sûtrâlaṅkâra* (trad. Ed. Huber, XIV, n° 69) Açvaghoṣa ait encore prêté ce stratagème au chasseur du *Ṣaddanta-jâtaka*. — *Nidâna-kathâ*, éd., p. 65, ou trad., p. 87.

IMPRIMERIE NATIONALE.

troisième appellation distincte, à savoir celle de Çramaṇa Gautama, les sculptures, pour correspondre à ces trois noms, ne peuvent exhiber *grosso modo*[1] que deux formes, l'une de Bodhisattva et l'autre de Buddha. Il en résulte que, pendant toute la période qui s'écoule entre le définitif départ et l'illumination décisive (en termes techniques, entre l'*abhiniṣkramaṇa* et l'*abhisambodhana*), bien que le «religieux Gautama» ne soit encore qu'un Bodhisattva au point de vue théologique, il est déjà, iconographiquement parlant, un Buddha.

On sent l'importance capitale de cette constatation au point de vue plastique. Elle seule permet, comme nous allons voir, l'identification d'un groupe intéressant de bas-reliefs qui, à leur tour, la vérifient. Mais on devine en même temps à quelles confusions nous expose le fait que le Bodhisattva revêt ainsi, dès avant la Sambodhi, la forme extérieure d'un Buddha. Les méprises possibles sont de deux sortes, soit que l'on tente de rapporter à sa carrière magistrale un épisode antérieur à son illumination, soit au contraire que l'on reporte avant cette illumination une scène qui lui est en réalité postérieure. Les bas-reliefs accessibles vont nous fournir des exemples de la facilité avec laquelle l'une ou l'autre de ces erreurs — et, pour commencer, la seconde — peut et a pu être commise : car il ne faudrait pas croire que ces fausses identifications aient attendu, pour être proposées, la venue des archéologues; plusieurs d'entre elles étaient déjà courantes parmi les fidèles du Gandhâra. En se plaçant à un tout autre point de vue que le nôtre, M. Windisch a déjà constaté dans les textes «une tendance de plus en plus marquée à représenter de façon toujours plus vivante la période qui précède la Sambodhi»[2] : c'est ainsi que, sur la table de concordance dressée par lui, nous voyons les incidents qui la remplissent passer du nombre de cinq dans le *Sutta-nipâta* à celui de

[1] La restriction porte sur le fugitif changement d'apparence qu'apportent les austérités. Les deux types principaux et la variante sont ici réunis sur la figure 192.

[2] WINDISCH, *Mâra und Buddha*, 1895, p. 229, 232 et 302.

quinze dans le *Lalita-vistara*. Or nous dirions volontiers que la plupart ont ce caractère commun de rappeler à l'avance — telle l'ouverture d'un drame lyrique — les motifs qui se joueront plus tard au cours de la carrière du Maître. Assurément nous ne venons pas prétendre que tous aient été ainsi transposés d'une période à l'autre sous l'influence des monuments figurés; mais comment douter que ces transpositions n'aient pu être, en certains cas, favorisées par le fait qu'immédiatement avant comme après la Sambodhi, Buddha véritable ou Bodhisattva sous forme de Buddha, la figure centrale des bas-reliefs restait identiquement la même?

L'entrevue avec Bimbisâra. — Sur une frise d'inspiration purement livresque, comme celle de Boro-Boudour, on retrouve, délayée en vingt-sept tableaux, cette partie de la relation du *Lalita-vistara*[1]; mais il va de soi que nous ne pouvons prétendre en rencontrer autant dans l'art du Nord-Ouest de l'Inde. Occupons-nous tout d'abord des incidents qui se placent entre le moment où le « religieux Gautama », pour lui donner son nom véritable, se met en quête de la vérité et celui où, pendant six ans, il la cherche vainement au fond des mortifications les plus cruelles. D'après le guide archéologique du *Divyâvadâna*, ces épisodes sont au nombre de trois : aussitôt après le lieu de « l'échange des vêtements », Upagupta montre en effet à Açoka : 1° celui où le Bodhisattva fut invité par Bhârgava à partager son ermitage; 2° celui où il fut invité par le roi Bimbisâra à accepter la moitié de son royaume; 3° celui où il se rendit près des ṛṣis Ârâḍa et Udraka. M. Windisch insiste tout particulièrement sur le fait que la seconde de ces scènes, que les plus anciens documents, comme le *Mahâvagga*, placent nettement après la Sambodhi, a été reportée avant cet événement. Cette transposition est déjà chose faite dans le *Sutta-nipâta*, où l'entrevue

[1] Voir Pleyte, *Boro-Budur*, fig. 70-96, et *Lalita-vistara*, ch. xvi-xxii.

avec Bimbisâra signale même les débuts de l'ex-prince dans la mendicité. Elle s'explique aisément pour des raisons purement littéraires : du jour où un diascévaste bouddhique s'est avisé après coup que Gautama avait dû passer, sur sa route vers le lieu de l'illumination, par la vieille capitale du Magadha, il devait forcément s'ensuivre qu'il avait déjà reçu au passage les hommages du roi régnant. Aussi le *Lalita-vistara* donne-t-il à tout son chapitre le titre de *Bimbisâropasaṃkramaṇa*, tandis que le *Buddha-carita* consacre deux chants entiers à la « visite » du même royal personnage. Il va de soi que le *Mahâvastu* fait chorus avec eux : mais peut-être est-il plus intéressant, au point de vue archéologique, de constater que cela ne l'empêche pas plus que le *Divyâvadâna* d'enregistrer encore plus loin une seconde entrevue avec Bimbisâra, laquelle se passe après la Sambodhi [1].

La question s'est-elle posée pour les sculpteurs du Gandhâra et, par suite, se pose-t-elle pour nous de savoir comment différencier ces deux épisodes qui supposent l'un et l'autre un même visiteur et un même visité? Ce que nous pouvons en tout cas répondre, c'est que la difficulté n'était pas insoluble. La seconde fois, la scène est en effet caractérisée par la présence des ascètes brahmaniques (paraissant, bien entendu, sous forme de moines), que le Buddha vient de convertir en masse (cf. p. 456), sans parler des milliers de divinités et de laïques que le *Divyâvadâna* mentionne en cette occasion [2] : au contraire, pour ses débuts, le cortège de Gautama ne se compose que de l'unique Vajrapâṇi, et il n'a encore fait aucun disciple. Ces dernières conditions sont justement remplies sur le n° G. 25 de Calcutta (cf. fig. 188) : le Buddha ou Bodhisattva est

[1] *Mahâvagga*, I. 22; *Divyâvadâna*, p. 392 et 393; *Mahâvastu*, II, p. 198, et III, p. 441; *Buddha-carita*, x et xi.

[2] Le même texte nous dit encore que Bimbisâra reçoit cette fois l'enseignement de la doctrine : par suite, le geste du Buddha devrait être celui de la prédication et cette *mudrâ*, que le Bodhisattva n'assume jamais, suffirait à elle seule pour fixer l'époque de la scène après la Sambodhi, si, comme nous aurons plus d'une fois l'occasion de le constater, dans la plupart des œuvres du Gandhâra les *mudrâ* n'étaient encore indéterminées.

assis sous un arbre, la main droite levée en signe d'accueil; sur son épaule droite se penche un Vajrapâṇi barbu; autour de lui ne se montrent que des laïques. L'un d'eux est agenouillé à sa gauche, les mains jointes : c'est apparemment le même personnage qui déjà se tient debout à sa droite, vu de dos et l'épaule droite découverte par politesse, dans l'acte de faire cérémonieusement le tour de la personne du Prédestiné : «Derrière lui, remarque Anderson dans son judicieux *Catalogue*, se tient debout son serviteur; l'attitude de ce dernier donne à penser qu'il portait un parasol et que cette scène commémore la visite d'un prince au Maître.» Ce prince est-il le roi



FIG. 188. — LA PREMIÈRE ENTREVUE AVEC BIMBISÂRA (?).
Musée de Calcutta, G. 25. *Hauteur : 0 m. 20.*
D'après une photogr. du Musée.

Bimbisâra? Il a, nous dit-on, aperçu par l'un des «œils-de-bœuf» de son palais le Bodhisattva faisant sa première quête au milieu des habitants de Râjagriha, émerveillés de sa majestueuse beauté; ayant appris par ses émissaires que le saint s'est retiré en dehors de la ville, «au pied d'un arbre», il s'est rendu près de lui «avec sa cour», d'abord en char, puis à pied. Le *Lalita-vistara* stipule même qu'à l'arrivée comme au départ, il s'est prosterné devant le Maître, après sa *pradakṣiṇâ* dûment accomplie. Rien donc n'empêche que ce soit la «visite de Bimbisâra» que nous ayons ici représentée : mais, si vraisemblable que soit l'identification, il faut avouer que les

moyens nous manquent pour transformer cette vraisemblance en certitude [1].

Premières relations avec les ascètes brahmaniques. — Quoi qu'il en soit, nous avons vu que le *Divyâvadâna* intercalait cette scène entre deux autres où le Bodhisattva, devenu *çramaṇa*, avait affaire à des brahmanes. Nous possédons, semble-t-il, de nombreuses répliques de ces dernières. L'une des plus claires est à Mardân (fig. 189), mais il n'en manque pas d'intéressantes à Lahore (fig. 190 [cf. fig. 43] et 191) et à Calcutta (*G.* 9, dans *A. M. I.*, pl. 95,1). Un vieil anachorète brahmanique est toujours assis dans son ermitage, sur le siège et devant la hutte qui conviennent à sa condition. A la venue de Gautama, ou bien il fait le geste de se lever en s'appuyant sur son bâton, ou bien il allonge les deux premiers doigts de sa main droite comme pour lui donner quelque renseignement. Son interlocuteur, debout, a d'ordinaire une attitude bienveillante; une seule fois il tient son bras droit enroulé dans son manteau. Le fait qu'il n'a d'autre garde du corps que Vajrapâṇi — les divinités dont, çà et là, les têtes bouchent les trous dans le haut du panneau, n'ont pas à entrer en ligne de compte — donne à penser (ne craignons pas de le répéter encore) que la scène appartient au cycle de la Sambodhi. Il faut donc écarter l'identification qui s'offre la première, à savoir la fameuse conversion de l'ascète Kâçyapa d'Uruvilvâ, laquelle n'a lieu qu'après l'illumination et comporte d'ailleurs, comme nous verrons (fig. 223-226), des groupes beaucoup plus animés. Une allusion du *Mahâvagga* prouve qu'une tradition anciennement établie et universellement reçue faisait étudier tour à tour le religieux Gautama, en quête

[1] Nous ne disposons pas davantage des éléments nécessaires pour décider si le panneau de gauche du n° *G.* 23 de Calcutta (*A. M. I.*, pl. 80) représente le *kumârânveṣaṇa* ou invitation (à réintégrer sa maison) adressée au jeune prince par le chapelain et le ministre de son père : du moins, cette scène fait-elle les frais du IXe chant du *Buddha-carita*, dont les tableaux poétiques, ainsi que nous en avons déjà eu la preuve, sont toujours en rapport étroit avec les monuments figurés.

de la vérité, sous deux maîtres brahmaniques; avons-nous ici le premier de ces épisodes, tel que dans le *Lalita-vistara* le Buddha le raconte plus tard à ses disciples : « Et là-dessus, m'étant approché de l'endroit où se tenait Ârâḍa Kâlâpa, je lui dis : « Je voudrais, « ô Ârâḍa Kâlâpa, mener la vie d'étudiant brahmanique. » Et il me dit : « Mène-la donc, ô Gautama[1]... »? Rien n'est plus plausible : car Ârâḍa Kâlâpa, nous disent les textes — et, se tairaient-ils sur



FIG. 189. — LA PREMIÈRE RENCONTRE AVEC UN ANACHORÈTE BRAHMANIQUE.

Collection des Guides, à Mardân. Hauteur : 0 m. 40.

D'après une photogr. de M. A.-E. CADDY, au Musée de Calcutta.

ce point, la coutume de l'Inde est sûre, — n'est autre qu'un *muni*, sinon même un ṛiṣi. Mais il ne faut pas oublier qu'il en est de même du second maître, Udraka ou Rudraka ; c'est donc aussi bien à lui que le Bodhisattva peut ici avoir affaire. Le *Divyâvadâna* paraît admettre la possibilité d'une scène unique à double entente, quand il réunit les deux noms d'Udraka et d'Ârâḍa comme sous une même étiquette, dans un composé au singulier. Mais, d'autre

[1] *Lal.*, éd., p. 238, ou trad., p. 206. (Autre lecture : *Kâlâma*.)

part, il propose visiblement une troisième identification quand il nous raconte que le Bodhisattva, aussitôt après la *pravrajyâ*, a rencontré l'ascète Bhârgava et que celui-ci l'a invité à partager son ermitage.

Ainsi donc l'interprétation de ces bas-reliefs, même si on les rapporte au cycle de la Bodhi, flotte entre trois explications à choisir; mais, cette fois, nous avons clairement l'impression qu'elle n'a pas été flottante que pour nous. Nous ne craignons même pas d'avancer l'hypothèse que les monuments figurés ont eu leur rôle dans l'introduction, avant la Sambodhi, d'un épisode ignoré de la tradition plus ancienne. Imaginons, en effet, une frise qui suive



Fig. 190. — Même sujet.

Musée de Lahore, n° 2276. Provenant de Sikri. Hauteur : 0 m. 10.

la version du *Lalita-vistara* : elle intercalera entre la visite que Gautama rend à Ârâḍa, puis à Udraka, celle qu'il reçoit à son tour de Bimbisâra; au total nous aurions, à ne tenir compte que de l'apparence extérieure des personnages, entre deux compartiments où un « Buddha » debout s'approche d'un anachorète brahmanique, un panneau où il recevrait assis les hommages d'un roi. Or le *Divyâvadâna*, comme le *Buddha-carita* et le *Dulva* tibétain, place l'entrevue avec Bimbisâra avant toutes relations avec les deux précepteurs brahmaniques. On s'explique dès lors que, pour lui, la troisième scène en question doive devenir valable pour ces deux derniers à la fois. Mais il reste en ce cas à trouver une interprétation nouvelle pour la première scène, celle qui précède la visite de Bimbisâra.

Ainsi a pu naître de toutes pièces cet intermède de « l'ermitage du Bhârgava » que ne connaît pas le *Lalita-vistara* et auquel le *Buddha-carita* consacre au contraire un chant entier. Il faut croire que l'occasion était trop belle de mettre à l'avance le futur Buddha en relations avec les sages brahmaniques, non plus seulement à titre de disciple bientôt supérieur à ses maîtres, mais bien en qualité de critique avisé de la vie des ermitages. A voir la façon dont Açvaghoṣa



FIG. 191. — GAUTAMA CHEZ SES PRÉCEPTEURS BRAHMANIQUES (?).
Musée de Lahore, n° 1058. Provenant de Sanghao. Hauteur : 0 m. 16.
État actuel : complet sur *A. M. L.*, pl. 125.

en a su profiter, il n'échappe pas au soupçon de s'être prêté à la faire naître. Rappellerons-nous à présent que, comme pour compliquer les choses à plaisir, le *Mahâvastu*, tout en suivant pour l'ordre des trois scènes la version du *Lalita-vistara*, fait encore Gautama édifier au passage l'ermitage de Vasiṣṭha avant de se rendre près d'Âràḍa ?... Mais nous avons suffisamment prouvé par tout ce qui précède qu'au temps de la rédaction de ces textes comme

de la composition de nos bas-reliefs, les traditions relatives à la période qui va de la *pravrajyâ* aux «six ans d'austérités» étaient encore un terrain mouvant pour les écrivains comme pour les artistes.

Le plus sûr est donc, pour l'archéologue, d'accepter l'essai de consolidation concrète de la légende que lui offre le *Divyâvadâna* et d'en revenir à la triple division que nous exposions dès le début de ce paragraphe. La première met le religieux Gautama en présence d'un ermite qui serait le descendant du fameux ṛiṣi Bhṛigu et qui lui proposerait de partager son ermitage. D'après la version tibétaine, il se bornerait à lui donner ce renseignement qu'il n'est encore qu'à douze *yojana* de Kapilavastu. Dans le *Buddha-carita*, les divers ascètes qui prennent la parole ne sont pas nommés; mais on ne saurait mieux décrire celui de la figure 189 : «Un certain brahmane, de haute taille, portant chignon et vêtu d'écorce, aux yeux rougis, au long nez mince, tenant à la main un vase à eau, prit la parole...»: et il conseille au nouveau religieux de se rendre chez le *muni* Ârâḍa. C'est donc toujours d'un renseignement qu'il s'agit, et plus volontiers nous assignerions à cette scène les bas-reliefs où l'ascète tient ses deux doigts levés. En aucun cas on ne s'expliquerait mieux le paisible sans-gêne avec lequel, par une exception presque unique sur nos sculptures, il demeure assis devant le Maître debout. Le fait ne se reproduira plus qu'une seule fois, et, circonstance aggravante, après la Sambodhi (cf. fig. 223) : mais ce sera pour traduire une orgueilleuse animosité qui paraît bien étrangère au brahmane des figures 189 et 190. Ici s'intercalerait le deuxième épisode, soit l'entrevue avec Bimbisâra (fig. 188). Nous réserverions enfin pour le troisième, à savoir «l'entrée chez Ârâḍa-Udraka» (*sic*), les tableaux où l'anachorète se soulève sur son siège devant le beau *çramaṇa* dont il est censé admirer de loin la démarche (fig. 191). Qui sait même si ce bas-relief de Sanghao n'a pas voulu rivaliser avec le *Divyâvadâna* et synthétiser à son tour le passage du néophyte chez ses deux maîtres

brahmaniques, en plaçant Udraka en méditation dans la hutte même à laquelle serait adossé Ârâḍa ?

LES SIX ANS D'AUSTÉRITÉS. — Avec la période des vaines mortifications du Bodhisattva, nous atteignons de nouveau un terrain solide au point de vue de la tradition tant écrite que figurée. Tous les textes s'accordent à dire que, pendant six ou sept ans, le Prédestiné

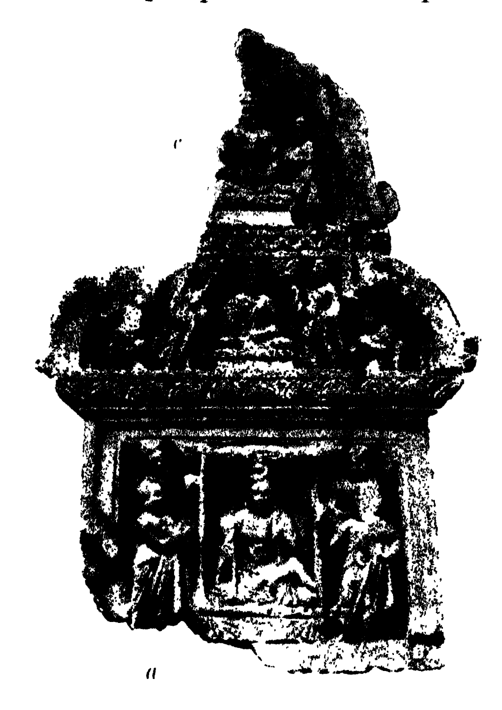


FIG. 192. — VÉNÉRATION : *a*. DU BODHISATTVA ; *b*. DU BUDDHA ; C. DE L'ASCÈTE GAUTAMA.
Musée de Lahore, n° 624. Hauteur : 0 m. 46.

chercha inutilement « le remède à la naissance et à la mort » dans la pratique des austérités les plus pénibles (*duṣkara-caryâ*). On peut en lire la description dans le XVIIe chapitre du *Lalita-vistara*, qui porte ce titre même. Le résultat physique de ces prodigieuses abstinences est la seule chose qui nous importe ici, car c'est la seule que nous puissions apercevoir. La plus belle représentation que nous ayons du Buddha, ou plutôt du Bodhisattva émacié ou

pénitent, a été, comme on sait, trouvée à Sikri et depuis longtemps publiée par M. Senart[1]. Il ne faudrait pas croire, d'ailleurs, que nous ne possédions de ce motif que des statues, ni non plus que de toutes les répliques émane le même rayonnement de mystique beauté. Nous connaissons trois de ces figures sur bas-reliefs, dont deux à Lahore (fig. 192 *c* et 200 *a*) et une au British Museum (fig. 193). Si elles sont loin de valoir celle de Sikri, elles en ont néanmoins conservé les traits caractéristiques, notamment l'indication des yeux creux, du ventre rentré et des côtes saillantes. En même temps, elles posent la question de la détermination des assistants. Or, bien que tous les textes nous avertissent que le Bodhisattva a déjà pour assidus compagnons, pendant les six années d'austérités, ses cinq futurs premiers disciples, aucune sculpture n'a, semble-t-il, répondu à cette invite de la tradition. Il ne faut pas se dissimuler qu'il eût été assez embarrassant de figurer, dès avant la Sambodhi, les fameux membres «de la bande des cinq». Quel aspect donner, en effet, à ces personnages qui, hier encore, étaient condisciples de Gautama chez Udraka, sinon celui d'étudiants brahmaniques? Tel est le parti qu'ont résolument adopté les sculpteurs de Boro-Boudour. Les artistes du Gandhâra ont-ils craint de retomber dans des redites et des confusions nouvelles? Ce qui est sûr, c'est que les «cinq de la bande bénie» (*pañca-bhadravargîyâḥ*) n'apparaissent, pour autant que nous sachions, qu'au moment de la première prédication (voir fig. 220) et qu'ils ont déjà pris à ce moment la figure de moines bouddhiques, — figure naturellement proscrite de tous les tableaux qui précèdent l'illumination. Autour du Gautama pénitent nous n'apercevons que des assistants laïques; à Lahore, ce ne sont apparemment que les banales *devatâ* qui servent à meubler les fonds de tableau et dont l'occupation la plus claire consiste soit à joindre dévotement les mains, soit à jeter des fleurs célestes, selon le cliché conventionnel des textes (fig. 192 *c* et 200 *a*).

[1] Voir *J. A.*, févr.-mars 1890, pl. II.

Il n'en est pas tout à fait de même sur le bas-relief du British Museum (fig. 193). Si nous avions la moindre raison de croire que son auteur ait ou bien travaillé d'après le *Lalitavistara*, ou au contraire inspiré le rédacteur de ce texte, il serait aisé de faire un sort à chacun des assistants. Les deux dieux qui se



Fig. 193. — Les austérités de Gautama.
British Museum. Hauteur : 0 m. 13.

tiennent à la gauche du Bodhisattva[1] deviendraient, par exemple, ces *deva* qui lui offrirent de lui insuffler secrètement par les pores (*mot à mot :* par les puits de ses poils) une surnaturelle vigueur. Quant à la femme debout à sa droite, ce pourrait être sa mère Mâyâdêvî que l'annonce de sa mort par épuisement a, nous dit-on,

[1] Nous avons pu nous convaincre, au British Museum, par l'examen direct du bas-relief, que ce sont bien deux personnages masculins.

fait descendre du ciel des Trente-trois dieux où elle était renée : car le fait d'avoir porté dans ses flancs le futur Sauveur lui avait valu cette double promotion à la condition divine et au sexe supérieur. Mais il faudrait donc admettre que, pour la circonstance, elle a repris sa forme féminine? On ne pense jamais à tout, et ce seul trait suffit pour que cet épisode supplémentaire, particulier dans la littérature indienne au *Lalita-vistara*, mais bien connu de l'imagerie chinoise et japonaise, se trahisse comme ayant été suggéré par une interprétation populaire d'une figure de femme, ainsi «debout sur la terre» (*dharaṇî-tala-sthâ*) aux côtés du Gautama pénitent. Disons toutefois que ce paisible bas-relief ne nous encourage nullement à procéder à cette distribution générale de rôles plus ou moins dramatiques. Les deux *deva*, qui paraissent se borner à faire consciencieusement leur métier d'assistants — dans l'un, nous reconnaissons d'ailleurs Indra à sa coiffure, et dans l'autre, si la tête n'était brisée, nous reconnaîtrions sans doute Brahmâ à son chignon, — sont en somme, sans oublier de leur adjoindre Vajrapâṇi, les deux acolytes ordinaires dans le cycle de la Bodhi. Quant à la femme, il est plus sage, conformément à la tradition la plus répandue, de l'identifier avec celle (de quelque nom qu'on veuille l'appeler, Sujâtâ, Nandabalâ, etc.) qui fit au futur Buddha l'aumône de sa première nourriture après son long jeûne : le fait qu'elle lui présente à deux mains une offrande vient en outre, ici, confirmer cette attribution.

Ce bas-relief nous fournit ainsi une sorte de transition avec les scènes qui vont suivre. On sait en effet comment le religieux Gautama, après avoir pris son bain dans la rivière Nairañjanâ et mangé le délicieux riz au lait concentré (*pâyasa*) que lui a préparé Sujâtâ, quitte définitivement le lieu où il s'est livré à ses austérités pour celui où l'attend l'illumination suprême. Nous ne voyons nulle part qu'au Gandhâra son bain ait été représenté (cf. d'ailleurs plus bas, p. 444), ni davantage le repas qu'il prend ensuite, ni encore le fait qu'en finissant il jette au fleuve le bol d'or que, par exception,

il avait accepté ce jour-là. En revanche, nous constatons, dans le chapitre correspondant du *Lalita-vistara* (XVIIIe) qui relate tous ces incidents, de curieuses préoccupations de mise en scène et un souci constant de l'aspect plastique du Bodhisattva. Six années d'austérités l'ont en effet, comme nous venons de le voir, singulièrement changé au physique; sa barbe a poussé et ses vêtements «usés» glissent sur la nudité de son torse maigre. Dans l'état où il est réduit, le voilà bien loin de ce type de Buddha déjà adopté par lui à l'avance, et qu'il lui faut recouvrer. Aussi est-il stipulé, pour que nul n'en ignore, qu'un *deva* lui apporte un nouveau costume de religieux; après son bain, il se débarrasse apparemment de sa barbe superflue et de l'excès de sa chevelure, car il est écrit que Sujâtâ recueille ces précieuses reliques; enfin le seul fait d'avoir repris un peu de nourriture aurait suffi pour qu'«instantanément» reparussent, avec son ancienne beauté, tous les signes corporels qui pronostiquaient sa mission surhumaine. Ainsi donc, le Bodhisattva se retrouve sous l'aspect d'un Buddha au moment où il va se mettre en marche vers le siège de la Sambodhi : aussi bien ne s'en relèvera-t-il le lendemain même, que parvenu, dans le fond comme dans la forme, à l'état de Buddha parfait. D'autre part, tandis que les six années d'austérités se résument en un seul tableau, les épisodes figurés vont maintenant se multipliant à mesure qu'approche la crise finale, sur le bref chemin, toujours fréquenté des pèlerins, qui mène des bords de la Nairañjanâ (aujourd'hui la Lilañj) à la place où croissait l'arbre de la Science et où son rejeton continue à reverdir.

L'HYMNE DE KÂLIKA. — Cette «allée à l'aire de l'Illumination» (*Bodhi-maṇḍa-gamana*) nous est décrite dans les textes comme une sorte de marche triomphale. Deux incidents la coupent, assez pittoresques pour avoir tenté la veine des sculpteurs : c'est, à savoir, l'«hommage» ou plutôt l'«hymne louangeur» (*stuti*) du roi des Nâgas Kâlika et «la rencontre avec le coupeur d'herbes». Le

premier nous fournit encore un exemple très caractérisé des confusions que favorisait l'apparition sur les bas-reliefs de ces figures de Buddha avant la lettre, nous voulons dire avant la Sambodhi. Seulement, à l'inverse de ce qui semble s'être produit dans le cas de «la visite de Bimbisâra», ici c'est une scène antérieure à l'illumination qui a été faussement interprétée comme lui étant postérieure. Nous aurons à revenir vers la fin du prochain chapitre sur les motifs légendaires auxquels cette transposition paraît avoir



Fig. 194. — L'hommage du Nâga Kâlika.
Musée de Lahore, n° 9 du stûpa *de Sikri. Hauteur : 0 m. 33.*

donné naissance. Plus d'une fois en effet, au cours de sa longue carrière, le Çâkya-muni est censé avoir affaire à ces sortes de divinités aquatiques, mi-humaines et mi-serpentines, que l'on appelle des Nâgas. On les reconnaît le plus souvent, dans l'iconographie bouddhique (encore qu'elles gardent parfois leur état de serpent ou prennent une forme strictement anthropomorphique), au large chaperon de cobra qui, jaillissant d'entre leurs épaules, vient s'épanouir au-dessus de leur tête : c'est là tout le signalement dont nous ayons besoin ici. Il nous suffira également de constater pour

l'instant que, de toutes les rencontres du Prédestiné avec les Nâgas, celle qui nous occupe est la mieux connue de la tradition boud-



Fig. 195. — Même sujet.
Collection privée. Provenant de Takht-i-Bahai.
Cliché prêté par la Royal Asiatic Society. Cf. J.A.R.S., 1899.

dhique en même temps qu'elle est la seule à cadrer de façon minutieusement exacte avec un certain nombre de bas-reliefs.

Si nous reprenons la liste du *Divyâvadâna*, nous passons du lieu

où le Bodhisattva, après six ans d'abstinences, mangea son premier riz au lait à «celui où, comme il allait vers l'arbre de la Bodhi, il fut loué par le roi des Nâgas Kâlika, et il est dit : «Par le roi des Nâgas Kâlika il fut loué, lui, le premier des (hommes) à la parole articulée, tandis qu'il s'en allait par ce chemin vers l'aire de l'illumination, en quête de l'immortalité.» Tous les autres textes, tant pâlis que sanskrits, sont en effet d'accord pour nous dire que Kâla, ou Kâlika, prédit au Prédestiné le succès de ses efforts et «le loua avec des stances»[1]. Le *Lalita-vistara* ajoute même que sa première reine, la Nâgî Suvarṇaprabhâsâ (Éclat-de-l'or) joignit ses hommages à ceux de son époux. Nous apprenons d'autre part, encore par le *Divyâvadâna*, qu'Açoka était censé avoir établi un *caitya*, c'est-à-dire un sanctuaire, autour de la demeure du Nâga. De son côté, Hiuan-tsang, parmi les saints vestiges de Bodh-Gayâ, ne manque pas de mentionner cette même «demeure» à deux ou trois *lis* en dehors de la porte orientale de l'enceinte de l'arbre de l'Intelligence, c'est-à-dire justement sur le chemin qui conduit de l'arbre à la Nairañjanâ. A la vérité, il ne parle que du «Nâga aveugle»; mais cela prouve seulement que la légende de Kâlika avait subi dans l'intervalle une curieuse déformation. Le *Mahâvastu* et le *Buddha-carita* veulent qu'il ait été attiré hors de sa retraite souterraine par le bruit des pas du Bodhisattva ou de son cortège; mais, dans le *Lalita-vistara*, il est dit que «la demeure du Nâgarâja Kâlika, remplie de ténèbres en raison de ses mauvaises actions passées, fut illuminée par la splendeur qui émanait du corps du Bodhisattva» et que «le Nâga reconnut à ce signe l'avènement d'un nouveau Buddha». C'est cette tradition qui avait survécu à Bodh-Gayâ; seulement, en passant de bouche en bouche, le sens en avait été légèrement forcé, et Hiuan-tsang a entendu «que les

[1] Voir *Divyâvadâna*, p. 392 ; *Lalita-vistara*, éd., p. 281, ou trad., p. 241 ; *Mahâvastu*, II, p. 400 ; *Nidâna-kathâ*, éd., p. 70, ou trad., p. 95 ; HIUAN-TSANG, *Mém.*, I, p. 486, ou *Rec.*, II, p. 132, et (au sujet de bassins à Nâgas entourés de balustrades à Siṃhapura, dans l'Inde du Nord) *Rec.*, I, p. 144 (mais cf. *Mém.*, I, p. 162, où la traduction de Stan. JULIEN est un peu différente).

yeux du dragon s'ouvrirent tout à coup à la lumière »; il est évident que nous avons simplement affaire à une sorte de matérialisation populaire du miracle et que son « dragon aveugle » n'est autre que le Nâga Kâlika.

Nous avons donc les meilleures raisons pour nous attendre à retrouver sur les monuments une scène si universellement répandue et si longuement perpétuée. Au point même où nous sommes



Fig. 196. — Fragment du même sujet.

Musée de Lahore, n° 43. Provenant de Swât. Hauteur : 0 m. 30.

arrivés de notre étude, peut-être sommes-nous assez familiarisés avec les procédés ordinaires des artistes du Gandhâra pour nous permettre d'imaginer comment ils l'auraient conçue et exécutée. Tout d'abord, la pièce d'eau où vit le Nâga sera entourée d'une balustrade de pierre, pareille à celle dont l'Inde avait coutume

d'environner, aussi bien dans la réalité que sur les images, non seulement les *stûpa*, mais encore tous les *caitya* ou objets de culte, qu'il s'agît d'un édifice, d'un arbre ou d'un étang sacrés. Kâlika se montrera flanqué de sa première épouse, étant donné le rôle qu'un texte au moins assigne à celle-ci : à tous deux le *capello* de cobra, issant de la nuque, fera une sorte de capuchon; tous deux élèveront leurs mains réunies dans la pieuse et respectueuse attitude de l'*añjali*. Quant au Bodhisattva, il ne peut paraître que sous la forme d'un Buddha : il sera debout puisqu'il est en marche, et c'est d'un geste bienveillant qu'il accueillera l'hommage et les flatteuses assurances du couple de Nâgas. Enfin son cortège se composera uniquement de divinités et de l'inévitable Vajrapâṇi, à l'exclusion de tout personnage terrestre, laïque ou moine, ainsi qu'il est de règle dans la «marche à la Bodhi».

Avouons-le tout de suite, le tracé de cette esquisse nous a été singulièrement facilité par le fait que, parmi les nombreuses scènes de «Buddha aux Nâgas» déjà connues, plusieurs concordent d'avance avec elle, si bien que cette description théorique peut pratiquement servir à les identifier. Tel est, par exemple, le cas de bas-reliefs provenant de Sikri, de Takht-î-Bahai, de Nathou, etc. Sur les uns (voir fig. 194-195, et *A. M. I.*, pl. 99, 1), le Buddha et son cortège entrent par la gauche du spectateur; d'autres fois, ils entrent par la droite, et le bassin à balustrade est alors reporté à gauche, ainsi qu'il arrive sur le n° 2128 de Lahore, dont on peut rapprocher, outre le n° 43 du Louvre (fig. 196), le n° 1057 du même musée (fig. 270); mais ici le geste spécial de Vajrapâṇi ouvre déjà, comme nous verrons, la porte à des interprétations nouvelles. Le décor du bassin est le plus souvent une balustrade du modèle courant; par quel miracle l'eau qu'il renferme peut-elle être retenue dans les mailles à jour de ce damier de pierre, c'est ce dont le sculpteur ne s'est pas toujours inquiété; ainsi, sur la figure 194, le trop-plein ne se déverse que tout en haut par une gueule de lion formant gargouille; ailleurs le déversoir est placé, de façon

plus rationnelle, à la base de la balustrade (fig. 195) ou, par une sorte de compromis, en son milieu (fig. 196). A ces détails insignifiants près, les sculptures se ramènent évidemment au même motif et s'inspirent de la même légende. Le dévot empressement du couple monstrueux, le geste accueillant de Gautama, l'impassibilité de Vajrapâṇi en sont des éléments stéréotypés, parce que nécessaires. Quant aux divinités du cortège, qu'elles flottent dans l'air ou marchent sur la terre, nous continuons à distinguer entre elles — là où elles ne sont pas réduites à ces deux seuls personnages — Brahmâ à son chignon et Indra ou Çakra à son turban. On les reconnaît par exemple sur la figure 195, l'un au-dessus de l'autre, le long de la bordure gauche du panneau. Quand ils encadrent la figure du Bodhisattva-Buddha comme sur la figure 194, nous constatons que c'est toujours Brahmâ qui se tient à sa gauche : tandis qu'il cède ordinairement le pas à Indra dans les épisodes relatifs à la « nativité » ou à la « descente du ciel des Trayastriṃças », Brahmâ garde en effet la place d'honneur dans ceux qui tournent autour de la Bodhi.

La rencontre avec le coupeur d'herbe. — Si quelque doute pouvait subsister sur le fait que, dans toutes les scènes précédentes, nous devons reconnaître le Bodhisattva sous la forme du Buddha, il serait levé par la suivante, dont l'identification est au-dessus de tout soupçon. En même temps, les détails que nous venons de relever sur la figure 194 sont confirmés de la façon la plus sûre par la comparaison avec la figure 197, qui en est la contre-partie symétriquement exacte et appartient d'ailleurs à la même frise (cf. fig. 73). La composition est simplement retournée, comme si les deux tableaux étaient destinés à se faire pendant. Les deux principales divinités, Brahmâ et Indra, la tête nue ou enturbannée et tous deux nimbés, ont gardé leurs places consacrées et flottent dans les airs des deux côtés de Gautama; mais celui-ci est à présent tourné vers sa droite. Il en résulte que Vajrapâṇi occupe cette fois le bord opposé du panneau. A cette conversion près, la mise en

scène est pareille; seulement la suppression du décor du bassin et d'un des acteurs du drame a provoqué par compensation un accroissement correspondant du nombre des simples assistants, qui a été porté de trois à cinq : et c'est ainsi que deux divinités orantes, sans caractère spécial, meublent le côté gauche du panneau. Le principal personnage est évidemment l'interlocuteur vers lequel le futur Buddha, arrêté dans sa marche, se tourne, la main droite tendue, — et même, par la faute du sculpteur, fort disgracieusement étalée. Ce n'est qu'un homme de basse caste, comme le prouve son pagne court, sans doute un pauvre paysan, car le manche, recourbé à angle droit, de sa faucille dépasse de sa ceinture; il tient dans les bras une sorte de botte ou de gerbe que, d'un air joyeux, il semble offrir au Maître, après s'être baissé pour la prendre à un tas voisin. Or il est écrit dans le *Lalita-vistara* qu'au moment où le Bodhisattva, dûment loué par le Nâga Kâlika et son épouse, continuait sa marche triomphale vers le pied de l'arbre de la Science, «il lui vint à l'esprit cette pensée : «Sur quoi étaient assis les Prédestinés «(*Tathâgata*) antérieurs, au moment où la suprême et parfaite illu«mination devint leur partage?» Et là-dessus il lui vint cette pensée : «C'est sur une jonchée d'herbe qu'ils étaient assis.» Or il aperçut sur le côté droit du chemin Svastika, le faiseur de fourrage, qui fauchait de l'herbe... Et, l'ayant vu, le Bodhisattva, s'écartant de son chemin, s'approcha de l'endroit où se tenait Svastika; et, s'étant approché, il interpella Svastika d'une voix douce : «Donne-moi de «l'herbe, ô Svastika, vite, aujourd'hui j'ai grand besoin d'herbe.» Et Svastika, ayant entendu la parole limpide et douce du Maître, content, transporté, ravi, l'âme joyeuse, prit une poignée d'herbe agréable au toucher, douce, fraîche, pure, et, debout devant lui, dit...» Nous n'avons que faire ici de ses paroles; son geste suffit pour que nous soyons fixés : la figure 197 représente la rencontre du Bodhisattva sous la forme du Buddha avec le coupeur d'herbe lors de la marche au *Bodhimaṇḍa*.

Après cela, il importe peu que cet épisode ait été omis par le

Divyâvadâna, et même l'une des deux versions compilées sans art par le rédacteur du *Mahâvastu*. Nous savons de reste que nos sculpteurs puisaient directement, tout comme les écrivains, aux sources populaires. La légende du coupeur d'herbe n'a d'ailleurs pas été recueillie seulement par le *Lalita-vistara* et le *Buddha-carita* à sa suite. Toutefois ces textes sont les seuls à suivre, dans leur exposition, l'ordre que nous avons adopté pour ces deux panneaux



FIG. 197. — LA RENCONTRE AVEC LE COUPEUR D'HERBE.
Musée de Lahore, n° 7 du stûpa *de Sikri. Hauteur : 0 m. 33.*

détachés (fig. 194 et 197) et qui, peut-on ajouter, est celui qui conviendrait le mieux à une frise bien ordonnée. Le *Mahâbhiniṣkramaṇa-sûtra*, d'après la traduction anglaise que S. Beal a donnée de sa version chinoise, place au contraire la rencontre du coupeur d'herbe avant celle du Nâga Kâlika, et il semble que les sculpteurs de Boro-Boudour aient fait de même[1]. Cette interversion des

[1] Voir *Lalita-vistara*, éd., p. 285, ou trad., p. 244; *Mahâvastu*, II, p. 264 et suiv.; S. BEAL, *Rom. Leg.*, p. 196-197; la figure 90 de PLEYTE, *Boro-Budur*, nous paraît devoir être identifiée de la même manière.

épisodes risque, si l'artiste n'y prend garde, d'avoir le grave inconvénient de rompre le fil du récit. Puisque le Bodhisattva prend l'initiative de demander au pauvre ramasseur de fourrage une poignée d'herbe, c'est apparemment pour s'en servir, et l'on aimerait à connaître aussitôt l'usage qu'il en va faire. D'autre part, cette aumône ne trouve, comme nous verrons, sa destination qu'au pied même de l'arbre de la Science. Dès lors, il n'y a plus de place pour



FIG. 190. — MÊME SUJET.

Musée de Lahore, partie droite du n° 384 (cf. fig. 199). Largeur entre pilastres : 0 m. 15.

intercaler l'épisode du Nâga, du moins en tant que scène séparée, entre le don de l'herbe et son emploi, ce dernier étant synonyme de l'arrivée au Bodhimaṇḍa : nous aurons à nous en souvenir tout à l'heure. Pour le moment, nous nous bornons à constater que la frise de Boro-Boudour, ayant placé l'hommage du Nâga après l'offrande de Svastika, a renoncé du même coup à nous montrer quelle pouvait bien être la raison de cette dernière. C'est ce que nous voyons, au contraire, figuré fort clairement sur un fragment

à deux compartiments de Lahore (n° 384). Le panneau de droite (fig. 198) nous fait tout d'abord assister à l'entrevue de Gautama et du *Çûdra*. Toujours vêtu à la mode des gens de basse caste, ce dernier a gardé sa pose obligeante, mais ses deux bras sont malheureusement brisés. Le tas d'herbe est traité d'un ciseau beaucoup plus souple que sur la figure 197, où il semble de bois. Le même cortège de divinités accompagne le Prédestiné : Vajrapâṇi a pris

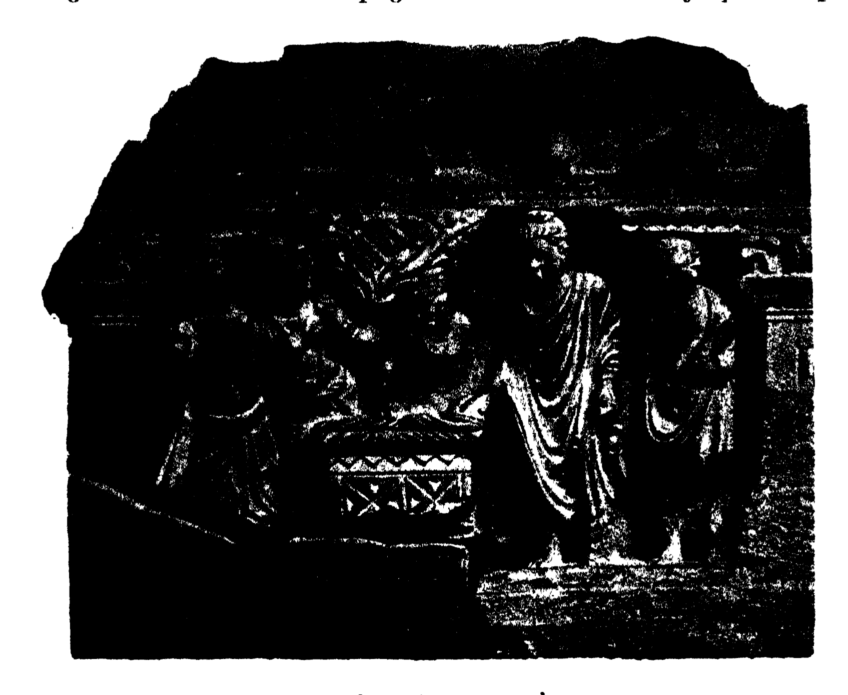


Fig. 199. — Les préparatifs de l'illumination.

Musée de Lahore, partie gauche du n° 384 (cf. fig. 198). Largeur entre pilastres : 0 m. 15.

cette fois le type d'Éros, et une bandelette presse les boucles de sa chevelure. Reprocherons-nous à l'auteur d'avoir oublié que la place traditionnelle du coupeur d'herbe est à la droite du chemin suivi par le futur Buddha ? Apparemment il ne se soucie guère d'autant d'orthodoxie ; il ne s'inquiète même pas du fait que Gautama est censé toujours marcher dans la même direction, et préfère, pour l'amour de la variété, l'introduire tantôt par la gauche et tantôt par la droite du panneau. Nous avons déjà vu plus haut, sur les deux

bas-reliefs jumeaux des figures 194 et 197, que tel était également le bon plaisir du sculpteur de la frise de Sikri.

L'ARRANGEMENT DE L'AIRE DE L'ILLUMINATION. — Mais le principal intérêt de ce n° 364 de Lâhore est qu'il nous présente en même temps la suite logique de la scène précédente. Nous l'appellerons du nom que le *Lalita-vistara* lui donne, *Bodhi-maṇḍa-vyûha :* car il semble qu'à l'époque où nous reportent nos textes et nos monuments, la dévotion au *Vajrâsana*, plus tard si prospère, n'était pas encore née [1]. Il est seulement écrit que le Bodhisattva s'approcha du pied de l'arbre de la Science, et là, de ses propres mains, étendit une jonchée d'herbe «la pointe en dedans et la racine en dehors». La *Nidâna-kathâ* prétend même que l'arrangement des brins était inimitable pour le plus habile artiste. Ceux du Gandhâra ont, du moins, fait en ce sens ce qu'ils ont pu. Il n'y a pas de doute que la figure 199 représente justement le Bodhisattva-Buddha en train de disposer avec art, au pied du figuier sacré, sur le siège de pierre que la piété des générations postérieures verra et dira «de diamant», la botte d'herbe *kuça* (*poa cynosuroides*), dont Svastika vient de lui faire don sur le panneau qui précède. C'est cette jonchée que nous voyons indiquée par des rayures régulièrement divergentes sur le bord du trône où il se prépare à s'asseoir. Peut-être est-ce ici le moment de constater que nous retrouvons en tout lieu et en toute circonstance, sur tous les sièges de ce genre où prennent place le Buddha et ses moines, la même indication. Devons-nous penser qu'il s'est passé ici, en matière de plastique, ce que les philologues appelleraient en linguistique un cas d'extension abusive par analogie ? Peut-être l'école s'est-elle simplement conformée à une coutume courante parmi les religieux errants et mendiants. A lire le *Lalita-vistara*, il semble bien que ce soit justement le respect de cette tradition consacrée qui nous ait valu cette entrevue, d'un charme si familier, entre le futur

[1] Voir *Iconogr. bouddhique*, I, p. 90, et II (1905), p. 15 et suiv.

Sauveur du monde et le pauvre coupeur d'herbe, humble ancêtre de ceux de l'Inde d'aujourd'hui; et c'est pourquoi, sur ce bas-relief du Gandhâra, — tels ces hommes aux inclinations grossières dont parle le *Mahâvastu*, car les dieux ont plus de discernement, — nous voyons que le Bodhisattva va s'asseoir sur une jonchée d'herbe[1].

Revenons à l'étude détaillée de notre bas-relief à présent que nous en connaissons le sens et la portée. La suite du Bodhisattva s'est réduite à Vajrapâṇi : au foudre, qu'il porte debout sur la paume gauche, celui-ci a joint pour la circonstance un chasse-mouche qu'il agite de la main droite, tandis que, par une exception assez rare, son vêtement lâche ne cache pas sa nudité. En revanche les autres assistants ont un caractère plus original. Tout d'abord, dans le *deva* qui jaillit à mi-corps du tronc et du feuillage de l'arbre, au-dessus du trône, nous ne devons pas reconnaître une divinité ordinaire, mais bien celle du figuier sacré. Le *Lalita-vistara* la mentionne expressément, mais en la multipliant, selon ses habitudes désordonnées, tantôt en quatre divinités, toutes masculines, tantôt en huit, toutes féminines. La description qu'il nous donne fréquemment de ces *devatâ* des arbres «manifestant parmi les feuilles la moitié de leur corps (*patreṣv ardhakâyân abhinirmâya*)» est d'ailleurs de celles qui paraissent calquées sur les bas-reliefs. Plus inattendu est le couple amoureusement enlacé qui fait pendant au Bodhisattva et à son garde du corps. On le retrouve sur un bas-relief de Calcutta (*G.* 18, dans *A. M. I.*, pl. 99, 2) qui n'est qu'une réplique, seulement de plus grande dimension (0 m. 50×0 m. 25) et plus développée, de la figure 199. Le futur Buddha y a la même pose, la main droite sur le siège, à gauche de l'arbre, dont toutefois la divinité ne paraît pas : de l'autre côté se tient le même personnage debout, avec sa femme gracieusement appuyée sur son épaule; ici encore le mari lève l'une de ses mains comme pour émettre une opinion et tous les deux assistent en spectateurs ravis aux

[1] *Lalita-vistara*, éd., p. 289, ou trad., p. 247; *Nidâna-kathâ*, éd., p. 71, ou trad., p. 96; *Mahâvastu*, II, p. 313 et 403, etc.

préparatifs du Maître. Or nous ne voyons que deux hypothèses possibles à leur sujet : ou bien ils représentent un couple divin non mentionné dans les textes à présent accessibles parmi les personnages amis présents au Bodhimaṇḍa; ou bien ce sont bonnement le Nâga Kâlika et sa femme Suvarṇaprabhâsâ que nous retrouvons dans une autre version de la légende figurée. Cette dernière conjecture est de beaucoup la plus vraisemblable : d'après plusieurs textes, comme nous l'avons dit plus haut, c'est au moment même de s'asseoir, sinon même quand il est déjà assis sur le siège de l'illumination que le Bodhisattva reçoit du Nâga et de son épouse l'assurance de son infaillible et proche succès. Tel est notamment le cas dans l'une des versions du *Mahâvastu* où le Nâgarâja Kâla loue le Bodhisattva déjà assis sur le « siège du lion » : « Aussi vrai qu'ayant jonché la jonchée de moelleux entrelacs, tu t'es installé sur ton trône, aussi vrai aujourd'hui tu deviendras un Buddha. » Imaginez seulement que ce soit une version analogue que, de préférence à celle du *Lalita-vistara*, le sculpteur ait ici suivie, et tout s'éclaire aussitôt. On se rappelle en effet que, pour des raisons précédemment déduites, si les Nâgas n'ont pas déjà paru sur la frise antérieurement au don de l'herbe, leur dernière chance d'apparition est au pied même de l'arbre de la Bodhi. Quant au fait que ni l'homme ni la femme n'ont ici le *capello* de cobra qui sert d'ordinaire à caractériser leur race, il ne doit pas nous arrêter; nous verrons bientôt (fig. 251 *a*) le Nâga Êlâpatra et son épouse paraître sur nos bas-reliefs sous une forme strictement humaine.

Ainsi donc rien ne s'oppose à ce que nous admettions que sur la figure 199 (cf. *A. M. I.*, pl. 99, 2) il y ait eu mélange et contamination de deux scènes, et que l'arrangement du siège de la Bodhi s'y combine avec la prédiction rassurante de Kâlika. Mais nous devons tout de suite mettre en garde le lecteur contre une confusion assez spécieuse pour que M. Grünwedel y soit tombé [1].

[1] *Buddh. Kunst*, 2ᵉ éd., p. 101-102 (éd. angl., p. 106).

Trompé par l'éclairage d'une photographie, il a cru que le corps de la divinité de l'arbre sortait de derrière le trône qu'il a pris pour un autel : cela lui a donné à penser qu'il s'agissait d'un Nâga demandant à être admis dans l'ordre bouddhique. La conjecture n'est guère tenable en soi; elle ne l'est plus du tout si l'on examine, pour ainsi parler, le contexte de la frise où le bas-relief se présente. Mais un simple coup d'œil jeté sur les véritables scènes de Nâga (cf. fig. 194-196) suffit pour qu'on se rende compte de la facilité avec laquelle le trône de la Bodhi peut ici être confondu avec un bassin et la divinité de l'arbre sacré avec un serpent anthropomorphe. Nous ne sommes même pas sûr que ces ressemblances de forme n'aient pas été exploitées par les auteurs des bas-reliefs. Voyez, en effet, la troisième réplique que nous possédions du *Bodhimaṇḍa-vyûha* (cf. fig. 200 *b*). Le Bodhisattva y entre par la gauche et non plus par la droite, et il s'apprête seulement à déposer sur ce qui va devenir son siège la gerbe qu'il a reçue de Svastika et qu'il tient encore à deux mains. Mais, ici non plus, l'attribution ne fait aucun doute : le feuillage caractéristique du figuier sacré au-dessus du trône histo-

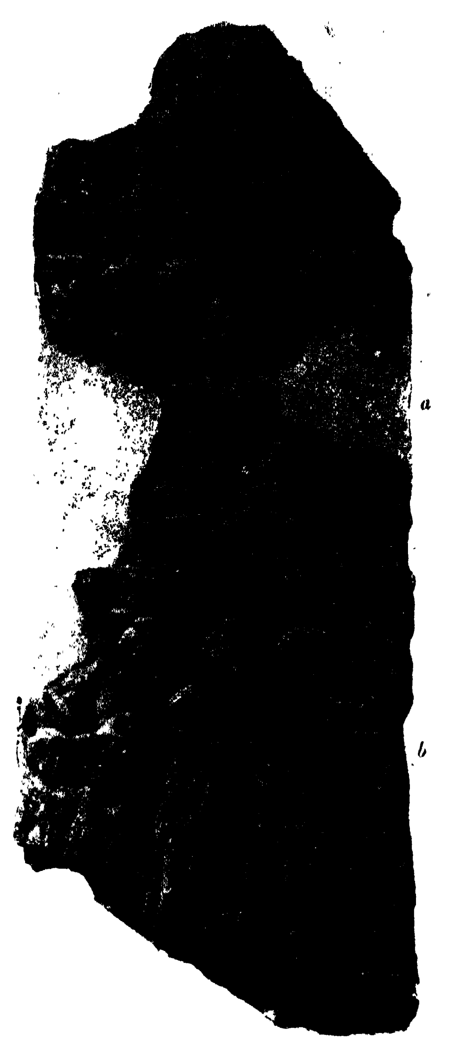


FIG. 200. — *a*. LES AUSTÉRITÉS DE GAUTAMA; *b*. LES PRÉPARATIFS DE L'ILLUMINATION.
Musée de Lahore, n°s 87 et 235 réunis. Hauteur totale : 0 m. 65.

rique suffirait à la fixer, même en l'absence du traditionnel cortège où Brahmâ et Indra se laissent encore reconnaître en même temps que Vajrapâṇi. Quel est cependant le personnage dont le buste émerge cette fois, non plus de l'arbre, mais du trône? Est-ce encore, comme le voudrait l'analogie de la figure 199, la divinité de l'arbre? Ou plutôt celle-ci ne se serait-elle pas transformée pour les besoins de la cause en un buste humain du Nâga Kâlika? Notez en effet que la place manque pour faire figurer celui-ci en pied dans le tableau. Aussi ne voudrions-nous pas jurer que l'exégèse des fidèles bouddhiques n'ait de bonne heure flotté de l'une à l'autre de ces identifications entre lesquelles l'artiste ne leur avait pas plus qu'à nous donné les moyens de choisir.

Reste encore à expliquer la curieuse figure que nous apercevons sur la face antérieure du «siège de diamant», et qui, manquant sur la figure 199 de Lahore, se retrouve en revanche sur sa réplique de Calcutta (*A. M. I.*, pl. 99, 2). C'est toujours un buste de femme émergeant d'entre des rinceaux : sur la figure 200, elle lève les deux bras comme pour supporter le siège à la manière d'un Atlante. Il convient d'en rapprocher un autre fragment de Lahore (n° 777, dans *J. I. A. I.*, 1898, pl. 18, 1), où elle tient au contraire les mains jointes et se dresse, toujours au milieu de feuillages, devant le trône d'un Bodhisattva émacié. Selon toute vraisemblance, nous devons voir dans la présence de ce personnage, spécial à l'école du Gandhâra, une donnée d'inspiration occidentale. Dès lors, il suffit de nous laisser aller à nos souvenirs classiques pour reconnaître aussitôt une image de la terre maternelle (cf. plus haut, p. 359) : et cette identification trouve une confirmation imprévue dans le *Lalita-vistara*. Il nous raconte en effet (et la *Nidâna-kathâ* fait de même) que, pour achever de confondre Mâra, le Bodhisattva toucha la terre de sa main droite et la prit à témoin. Celle-ci, selon le cliché consacré, «tremble de six manières» et «résonne comme un gong du Magadha sous le bâton». Mais non contente de se comporter ainsi à l'indienne, elle

a encore recours à des procédés renouvelés des Grecs. C'est ainsi qu'il est écrit que «la grande déesse de la Terre, de son nom Sthâvarâ, fendant le sol qu'elle ébranle, apparaît à mi-corps, parée de tous ses atours[1]... ». Nous sommes entièrement d'accord avec M. Grünwedel pour voir dans cette seconde description, venant s'ajouter à la première, un exemple caractérisé de l'influence de l'art gréco-bouddhique sur les textes sacrés. En ce qui concerne le bas-relief qui nous occupe, il paraît naturel d'admettre que l'apparition, sous le trône où le Bodhisattva n'est pas encore assis, de cette figure de la Terre rappelle d'avance — et même un peu prématurément — l'évocation qu'il aura bientôt à en faire.

§ III. L'ILLUMINATION.

La «marche à la Bodhi» est terminée, le siège est prêt, et le Bodhisattva s'y est assis, fermement résolu à ne pas se relever que l'illumination ne soit devenue son partage. Mais auparavant intervient encore un épisode que l'apparition de la Terre sur la figure 200 nous fait déjà prévoir et que l'on est convenu d'appeler la «tentation». En réalité ce nom est assez mal choisi et le chapitre correspondant du *Lalita-vistara* porte le titre beaucoup mieux approprié de *Mâra-dharṣaṇa*, c'est-à-dire «l'assaut de Mâra». C'est plutôt au moment des six ans d'austérités ou encore après la Sambodhi, que, dans les plus anciens textes, reproduits d'ailleurs par ceux du Nord, le Satan bouddhique «tente» à proprement parler le Prédestiné. Qu'il s'efforce d'arrêter la recherche de la vérité ou d'en abréger la prédication, il procède alors de façon insinuante et se borne à faire miroiter aux yeux du chercheur ou du Maître soit les joies du pouvoir et les plaisirs de la vie, soit la paix parfaite du Nirvâṇa. Mais, dans cette occasion unique, il machine contre la personne de son

[1] *Lalista-vistara*, éd., p. 319, ou trad., p. 272; *Nidâna-kathâ*, éd., p. 74, ou trad., p. 101. Cf. dans *Mahâvastu* (I, p. 316) une apparition de la déesse Terre, accourue à la défense du Buddha Kâçyapa contre des brahmanes.

adversaire une véritable attaque à main armée et lui livre une bataille décisive dont la suprématie est l'enjeu. La scène se passe la veille même de l'illumination. A la vérité, c'est un point que la vue seule des monuments laisse en suspens, puisque le religieux Gautama qu'ils représentent peut aussi bien être un Buddha qu'un Bodhisattva : mais les textes y insistent. D'après le *Mahâvastu*, le Bodhisattva tient à triompher de Mâra avant d'être devenu un Buddha accompli, pour ne pas diminuer le mérite de sa victoire. D'après le *Buddha-carita*, Mâra ne tient pas moins à l'assaillir tandis qu'il est encore à sa portée et que l'arrivée à l'omniscience ne l'a pas mis pour toujours hors de l'atteinte de ses coups[1]. On ne s'étonnera pas de l'entente tacite des deux rivaux sur la fixation de l'heure de leur rencontre, si l'on veut bien songer un instant que le triomphe du Prédestiné sur le dieu de l'Amour et de la Mort (*Kâmeçvara*, *Mṛityu-râja*) ne fait que traduire en termes symboliques sa conquête de la Sambodhi. Les raisons des entreprises de Mâra ne nous sont pas cachées : il ne veut pas que le religieux Gautama s'évade à jamais de son empire, qui est le monde des désirs et des plaisirs sensuels (*kâma-dhâtu*), et en fasse échapper à sa suite, par la brèche ainsi ouverte, les disciples auxquels il aura enseigné le chemin. «Lui dont l'Amour n'est qu'un autre nom», il ne fait en cela que rester fidèle à l'habitude traditionnelle qui veut qu'il ait tour à tour essayé de distraire tous les sages de l'Inde de leur idéal mystique et de faire avorter leurs ascétiques efforts.

La tentation. — Si l'on préfère conserver à son «attentat» la désignation de «tentation», il suffit d'ailleurs d'entendre cette dernière comme les vieux maîtres concevaient celle de saint Antoine : nous voulons dire que le Satan bouddhique ne s'essaye pas moins à épouvanter l'ermite au moyen de troupes de démons et de monstres qu'à le séduire par de voluptueuses apparitions.

[1] Voir *Mahâvastu*, II, p. 314, l. 16 et suiv.; *Buddha-carita*, XIII, 6.

Ce dernier rôle est joué par ses propres filles : Volupté, Tendresse et Concupiscence; on nous parle aussi de ses trois fils : Égarement, Plaisir et Orgueil; il va de soi que leur nombre est multiplié au gré des fantaisies. Le *Lalita-vistara* va même jusqu'à les partager en deux groupes placés l'un à droite et l'autre à gauche de Mâra, le premier favorable au Bodhisattva et le second hostile, et qui, comme les deux demi-chœurs d'une tragédie antique, exposent en chants alternés leurs préférences et leurs conseils contraires.



Fig. 201. — L'attentat de Mâra.
British Museum. Hauteur : 0 m. 30.

Mais c'est avant tout à son «armée» qu'est dévolue la mission de terroriser, si possible, le trop ambitieux *çramaṇa*. Le caractère allégorique de cette «armée de Mâra» n'est pas moins avoué que celui de sa famille ou de son royaume : «Désirs, volupté, faim et soif, concupiscence, paresse, crainte, doute, colère», un passage du *Lalita-vistara*, reprenant le *Padhâna-sutta*, nous donne en toutes lettres sa composition. Sur ce thème, les rédacteurs de textes comme les ciseleurs de reliefs ont brodé d'accord, sinon même de compagnie — car l'on dirait parfois qu'ils renchérissent les uns sur les autres,

— les plus fantastiques variations. Il est d'autant plus regrettable que les ruines du Gandhâra aient fourni jusqu'ici si peu de tableaux complets, en grandes dimensions, du *Mâra-dharṣaṇa :* trois médiocres bas-reliefs de Bombay, de Mardân et de Londres (fig. 201) mis à part, nous n'en connaissons guère à Lahore que des fragments, appartenant soit à la droite (fig. 204), soit à la gauche (fig. 202) du panneau, tandis que le bas de la partie centrale est la seule qu'ait conservée l'un des débris de Calcutta (fig. 203). Toutefois nous en voyons assez pour faire quelques constatations intéressantes. C'est d'abord que les filles de Mâra n'apparaissaient sur aucune de ces répliques, sauf celle de Mardân : le fait qu'elles sont dans l'iconographie postérieure, par exemple à Amarâvatî (fig. 68, en haut et au milieu), à Bénarès (fig. 209 *b*), à Ajaṇṭâ, au Cambodge (fig. 205), à Boro-Boudour, etc., l'un des éléments obligés de la scène donne d'ailleurs à penser qu'elles figuraient déjà couramment sur les sculptures, comme elles font dans les écritures de l'Inde du Nord. Il nous faut également écarter, au moins provisoirement, l'hypothèse que pouvait suggérer le *Lalita-vistara* d'une armée de Mâra partagée en deux camps, l'un hostile et l'autre favorable au Bodhisattva : des deux côtés de ce dernier nous ne voyons se presser que des figures ennemies dont ce même texte n'est pas moins prêt à nous fournir la description.

Si nous prenons pour commencer le morceau le plus caractérisé (fig. 202), l'attention est d'abord attirée par les soldats debout au premier rang et dont le terme d'« armée » a sans doute suggéré l'introduction à l'artiste. Celui de droite, avec son casque (*çirṣa-kaṭâha*), son armure[1] faite à la mode assyrienne d'une cotte de plaques et d'écailles (*varma-kavaca*), son bouclier, son épée, sa lance et ses chaussures a tout l'air d'un mercenaire d'Occident. Celui de gauche, pieds nus, portant la *dhotî* et le turban, figurerait plutôt un soldat indien armé, mais non tout à fait équipé à la mode étrangère, tel

[1] Voir la reproduction d'une de ces écailles de cataphracte, trouvée à Takṣaçilâ, dans *A. S.*, XIV, pl. VIII, C.

que les sipayes d'aujourd'hui; on peut en rapprocher celui qui s'appuie sur sa hache à la droite de la figure 201. Entre les deux, le guerrier demi-nu appuyé sur son bouclier (nous connaissons par les répliques de Calcutta [fig. 204] et les fresques d'Ajaṇṭâ son large glaive court que sa pose empêche ici d'apercevoir) représente l'infanterie légère ou, comme on dirait encore, les auxiliaires indigènes. Au-dessus s'étage sur deux rangs la horde grimaçante des démons «à forme de Yakṣas, de Kumbhâṇḍas, de Mahoragas, de Prêtas, de Piçâcas, etc., et tout ce que le monde a produit de difforme et de terrible». Leurs boutoirs saillants, leurs faces bestiales, sinon même leurs têtes d'animaux (par exemple de bouc et de bélier sur la figure 204, de chien et d'hippocampe sur la figure 201), leurs langues pendantes, leurs yeux torves, etc., tout cela est écrit comme il est figuré. Notons particulièrement en haut la double face à trois yeux ou encore la ligne de têtes superposées le long du bord droit du panneau (fig. 202). L'emploi de ces faces abdominales revient fréquemment dans les répliques postérieures, à Sârnâth et à Amarâvatî. Sur un fragment de Calcutta, de fantastiques montures prêtent à l'attaque des démons l'élan d'une infernale chevauchée. Nulle part le goût indien pour le macabre et le monstrueux ne s'est manifesté et donné plus librement carrière qu'à propos de cet épisode de la légende. Devons-nous croire que les artistes gréco-bouddhiques traitaient de sang-froid ces allégories, dans le même esprit que Mantegna, par exemple, disperse devant les coups de Minerve la bande grotesque des vices personnifiés? Traduisaient-ils au contraire de bonne foi sur la pierre, comme nos artistes du moyen âge, dont les diables ont avec ceux-ci tant de rapport, les visions d'une imagination malade? Il nous est aussi difficile de le dire que de décider, entre les écrivains ou les sculpteurs, lesquels ont copié ici les autres. Ce qui est sûr, c'est que plus d'un de ces types effroyables paraît encore accepté, sans ombre de scepticisme, par les lamas pour les images de leurs divinités comme pour les masques dont s'affublent les acteurs de leurs mystères. Assurément

il se peut que ces extravagantes difformités aient eu un succès particulier auprès des barbares ultramontains : mais il ne faudrait pas croire que ces recherches d'horreur soient étrangères à l'esprit de l'Inde, ni, dans l'Inde même, particulières au Bouddhisme. Sans remonter aux descriptions de démons toutes pareilles que l'*Atharva-veda* et le *Mahâbhârata* nous donnent, c'est encore sous les mêmes couleurs qu'à l'heure actuelle les *purohita* ou brahmanes officiants de Hardvâr dépeignent aux nombreux pèlerins qui s'y pressent le cortège dont le dieu Çiva se fit suivre pour interrompre en ce lieu même le sacrifice de Dakṣa : et c'est aussi ce qui fait, pour aller jusqu'au bout de notre pensée, que nous sommes moins touché que M. Grünwedel de l'allure hellénique de ces représentations[1].

Soldats et démons ne sont que de simples comparses : quel aspect revêtent les deux adversaires en présence? Il ne serait pas moins intéressant de le savoir. Or l'analogie des figures 201, 204 et du fragment de Calcutta auquel nous venons de faire allusion nous permet, semble-t-il, de reconnaître régulièrement Mâra, à la gauche du Bodhisattva, sur la partie droite du panneau. Le bas-relief de Calcutta nous le montre, à côté de son char, encore debout, mais déjà s'affaissant sur ses jambes et soutenu par un de ses partisans. En sa qualité de divinité, il porte l'ordinaire costume royal et même le nimbe. Sur les figures 201 et 204, de travail plus médiocre, nous le retrouvons à la même place, seulement équipé pour la guerre et faisant le geste de retirer son épée du fourreau; de plus, son assistant semble moins le soutenir que le retenir dans son attaque. Il se peut que la seconde interprétation ait donné naissance à la légende, qui veut qu'un ou plusieurs bons fils de Mâra se soient vainement efforcés de détourner leur père de sa folle entreprise. Quoi qu'il en faille penser, ce même Mâra (le procédé n'a plus rien qui nous étonne) se présente à deux reprises sur la

[1] *Lalita-vistara*, éd., p. 304, ou trad., p. 261; *Atharva-veda*, VIII, 6 (p. 17 et 54 de la trad. V. Henry); *Mahâbhârata*, *Çânti-parvan*, 284; Grünwedel, *B. Kunst*, p. 94 (ou éd. angl., p. 97).



Fig. 202. Fig. 203. Fig. 204.

Fig. 202-204. — Fragments du même sujet (pièces rapportées).

Fig. 202. Partie gauche. Musée de Lahore, n° 538. Hauteur : 0 m. 56.

Fig. 203. Partie médiane. Musée de Calcutta (1895). Largeur : 0 m. 25.

Fig. 204. Partie droite. Musée de Lahore, n° 543. Hauteur : 0 m. 43.

figure 201; la seconde fois, déjà vaincu et fléchissant sous le poids de sa défaite, il est debout à la droite du Bodhisattva. C'est cette place que lui aurait définitivement assignée la tradition, si nous en croyons les dires de Fa-hien, vérifiés par les exemples de Bénarès (fig. 209 *b*), de Mardân et d'Ajaṇṭâ, et d'après lesquels il aurait assailli le Prédestiné du «côté du sud», c'est-à-dire de droite, tandis que ses filles l'abordaient du «côté du nord», c'est-à-dire par sa gauche[1]. Nous sera-t-il permis de regretter à ce propos que, sur aucune de ces répliques, nous n'apercevions de représentation qui ressemble à la saisissante description des textes[2] : «Et Mâra le Pire, triste, découragé, le cœur brûlant d'une secrète blessure, songeait à l'écart, en traçant avec une flèche des lignes sur le sol : «Ce religieux Gautama va triompher de mon empire.» Aucune même ne donne comme arme à Mâra l'arc qui convient si bien au dieu de l'amour, dans la mythologie indienne aussi bien que la grecque, et que lui prête toujours, depuis le *Buddha-carita*, l'iconographie postérieure (cf. fig. 209 *b* et 205). Sur cette stèle cambodgienne, originaire d'Angkor, et qui lui attribue plusieurs bras et plusieurs têtes, exactement comme au Râvaṇa des bas-reliefs brahmaniques voisins, on voit voler les flèches qu'il décoche au Prédestiné avant que son éléphant ne s'effondre et ne le culbute; et, ainsi qu'il est écrit, leurs pointes se garnissent de fleurs.

Quant au Bodhisattva, peu s'en faut que nous ne soyons obligés de le restituer par la pensée, dans son costume de Buddha, assis sur le trône et sous le figuier fatidiques. Il s'y tient, immobile et paisible, «tel un lion parmi les bœufs» ou «tel un aigle parmi les corbeaux» : aussi, sur la figure 203, voyons-nous le pan de sa robe recouvrir paisiblement la jonchée de gazon. Mais le point le plus notable est que sa main droite s'abaisse et allonge les doigts, la paume en dedans. Elle esquisse déjà le geste de «toucher la

[1] Fa-hien, p. 88. Une reproduction de la réplique de Mardân se voit au bas du montant de droite de la cheminée du mess des Guides dans *T. M.*, 1899, p. 505, ou *Front. indo-afghane*, fig. 9.

[2] *Mahâvastu*, II, p. 283, l. 2-4,

terre», que le Buddha de la figure 201 sans doute achevait et que nous allons voir bientôt se préciser et se stéréotyper sur les images de l'Inde centrale (fig. 209 *b*). Il est probable qu'au gré de certaines répliques, la «Terre», répondant à cet appel, devait



Fig. 205. — Le même sujet au Cambodge.

Moulage du Musée du Trocadéro. Provenant d'Angkor. Hauteur : 0 m. 85.

«apparaître à mi-corps», ainsi que le donne à penser l'analogie un peu prématurée de la figure 200 *b*, par exemple. Toutefois, sur la figure 201, la face antérieure du trône reste vide et, sur la figure 203, comme sur le bas-relief de Mardân, elle n'est meublée que par deux guerriers appartenant à l'armée diabolique et

renversés, l'un en avant, l'autre en arrière. Ce dernier détail est même à retenir et à rapprocher des petits démons que nous voyons en même place à Amarâvatî (fig. 68), si l'on veut s'expliquer que, dans les règles de l'iconographie bouddhique postérieure, le siège du Buddha soit censé à ce moment supporté par «quatre Mâra»[1]. Mais il est assez clair, par tout ce qui précède, que les fouilles futures ont encore beaucoup à nous apprendre sur la façon dont l'école du Gandhâra a conçu et traité dans le détail la scène de la «Tentation».

L'arrivée à l'illumination (*abhisambodhana*). — Cependant l'armée de Mâra, vaincue avant le coucher du soleil, se disperse dans toutes les directions, et le Bodhisattva, resté seul, reprend sa méditation interrompue. Le soir tombe; durant les trois veilles de la nuit se dévoilent tour à tour à l'esprit du Prédestiné la vision du cercle sans fin de la transmigration, puis de ses causes, et enfin de son remède; avec l'aube naissante, le jour de la vérité achève de se faire dans sa pensée, et la parfaite illumination (*saṃbodhi*) devient son partage. En ce sens, le *Mahâvastu* a pu dire que l'armée de Mâra n'est définitivement dissoute qu'au soleil levant. L'astre qui se lève n'éclaire plus en effet un «religieux» entre mille autres, mais un être unique en son temps et en son monde, un «Buddha parfaitement accompli». Le Prédestiné a ainsi atteint le point culminant de sa carrière, but des aspirations de ses innombrables existences antérieures; la prédiction de Dîpaṅkara (fig. 139 à 141) est réalisée : une ère nouvelle s'ouvre pour le salut des hommes et des dieux. Or, de cet instant capital aux yeux des fidèles bouddhiques, nous ne possédons au Gandhâra aucune représentation directe, mais seulement, comme nous allons voir, des sortes d'approximations. Si forte que soit la surprise, la raison de ce fait n'est pas longue à trouver. On ne peut craindre de s'exagérer

[1] Cf. *Iconogr. bouddhique*, II, 1905, p. 19.

l'embarras du premier sculpteur gréco-bouddhique auquel un client ingénu demanda de figurer plastiquement l'*abhisambodhana*, c'est-à-dire, pour user des termes les plus descriptifs, une crise d'âme, la nuit, dans la solitude. Le détail même que, cette nuit-là, « le ciel s'illuminait d'un clair de lune comme un visage de femme d'un sourire » ne pouvait lui être d'aucun réconfort. Le pis est que les bons bouddhistes n'en voulaient sans doute pas démordre, étant donné l'immense intérêt qui s'attachait à cette minute où s'accomplirent les destins. A la vérité, l'ancienne école indienne, pressée

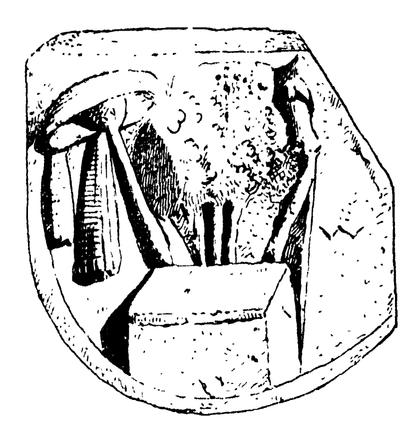


Fig. 206. — La Sambodhi ou illumination selon la formule de la vieille école indienne.
Médaillon de la balustrade du temple de Mahâbodhi, à Bodh-Gayâ.
D'après Cunningham, *Mahâbodhi*, pl. VIII, 1.

de répondre à la même demande, s'était déjà attaquée à ce sujet : nous n'avons pas de doute, pour notre part, que le médaillon de Bodh-Gayâ qui, conçu selon la même formule que « la première méditation du Bodhisattva » (fig. 177), nous montre un trône vide sous l'arbre de la Science (fig. 206), ne prétende exprimer idéographiquement, sinon artistiquement, le phénomène tout psychologique de l'illumination. Des procédés aussi sommaires pouvaient satisfaire les vieux artistes indigènes; ceux du Gandhâra se devaient d'en employer d'autres plus dignes de la supériorité de leur technique et de leur goût. N'oubliez pas que la ressource si simple de traduire aux yeux la transformation intérieure par une modification

correspondante du type et du costume leur était interdite par le fait que, dès avant la Sambodhi, ils avaient prêté au «religieux Gautama» l'aspect d'un Buddha. Que faire? Se borner, comme dans

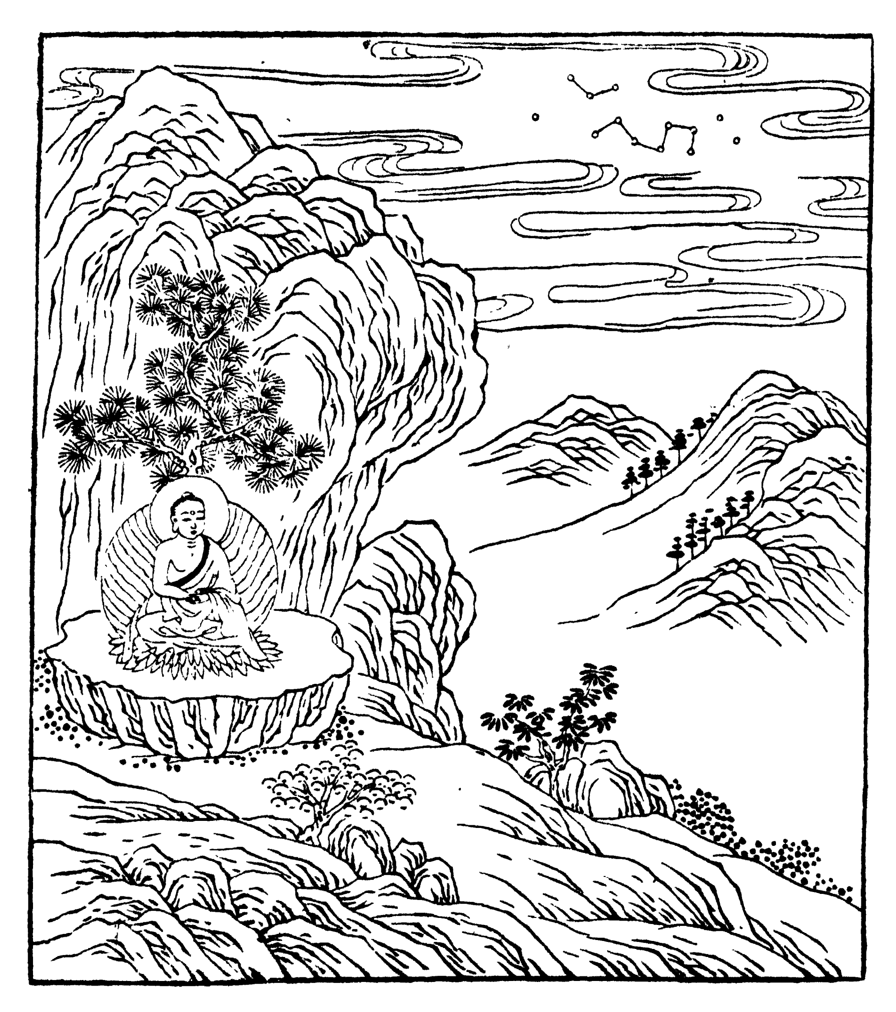


Fig. 207. — Le même sujet dans l'imagerie chinoise moderne.
D'après le *Che-kia-jou-lai-ying-houa-che-tsi.*

l'imagerie chinoise moderne (fig. 207), à installer sur un siège le Bouddha méditant, quitte à laisser à une inscription, en l'absence de tout détail pittoresque et topique, le soin de préciser la portée exceptionnelle de cette méditation? Incapables de se résigner à cet

aveu d'impuissance, ils s'avisèrent de deux moyens pour un de tourner la difficulté, et prirent comme symbole de la conquête de la parfaite Bodhi, entre autres épisodes présentant à leur gré quelques ressources au point de vue plastique, celui qui précède ou celui qui suit d'aussi près que possible l'accomplissement de ce mystique exploit.

Ceci n'est pas une hypothèse gratuite : nombre de monuments nous fournissent la preuve de ce que nous venons d'avancer. C'était en effet une coutume répandue dans les Indes que de représenter sur les quatre faces de petits *stûpa* à base carrée, ou sur les quatre compartiments d'une stèle, les quatre événements capitaux de la vie du Maître : sa naissance, son illumination, sa première prédication, sa mort. Comme les villes près desquelles s'étaient passés ces événements, Kapilavastu, Gayâ, Bénarès et Kuçinagara, étaient devenues de très bonne heure[1] les grandes places saintes du Bouddhisme, il est même permis de se demander si l'érection de tels ex-voto n'était pas censée équivaloir à l'accomplissement des quatre grands pèlerinages. Quoi qu'il en soit, nous connaissons déjà la scène de la Nativité, et nous verrons bientôt de quelle manière on représentait celles de la première prédication et du *Parinirvâṇa*. A la question qui nous occupe ici, celle de savoir comment l'on figurait aux yeux le fait que le Buddha a pris conscience d'être arrivé à la plénitude de son être, les stèles de Bénarès, par exemple, fournissent une première réponse (cf. fig. 209 *b*). La figure du Prédestiné, assailli par les démons et tenté par les filles de Mâra, y est devenue le substitut courant pour traduire de façon extérieure et concrète le miracle intérieur et abstrait qui ne doit pourtant se réaliser que douze heures au moins plus tard. En Magadha même, la pose qu'a prise ici le Bodhisattva sous forme de Buddha (assis à l'indienne, la main gauche reposant dans son giron, tandis que sa main droite, dérangée de la pose de la

[1] Cf. *Mahâparinibbâna-sutta*, v, 16 : trad. Rhys Davids, dans *S. B. E.*, XI, p. 90.

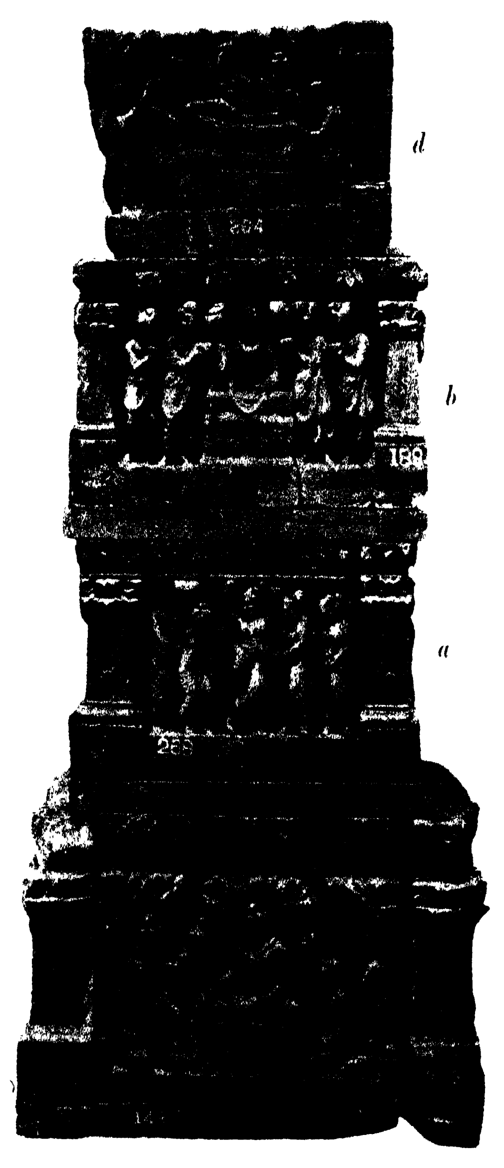


FIG. 208. — LES QUATRE GRANDES SCÈNES.
Bases de stûpa, au Musée de Lahore.

a. *N° 268 (Naissance ; hauteur : 0 m. 16). S'ajuste avec les n°s 133 (Tentation) et 134 (Première prédication)*;

b. *N° 189 (Offrande des quatre bols; hauteur : 0 m. 17). S'ajuste avec les n°s 281 (Naissance) et 177 (Première prédication)*;

c. *N° 143 (Première prédication; hauteur : 0 m. 22). S'ajuste avec les n°s 355 (Naissance), 399 (Offrande des quatre bols) et 376 (Mort)*;

d. *N° 264 (Mort ou Parinirvâṇa; hauteur : 0 m. 16).*

méditation, s'abaisse, la paume en dedans, et touche du doigt la terre en *bhûmi-sparça-mudrâ*) suffira pour désigner cette minute ineffable sans qu'il soit davantage besoin d'apparitions monstrueuses ou lascives. Tel était le cas de l'image dite du « Vajrâsana de

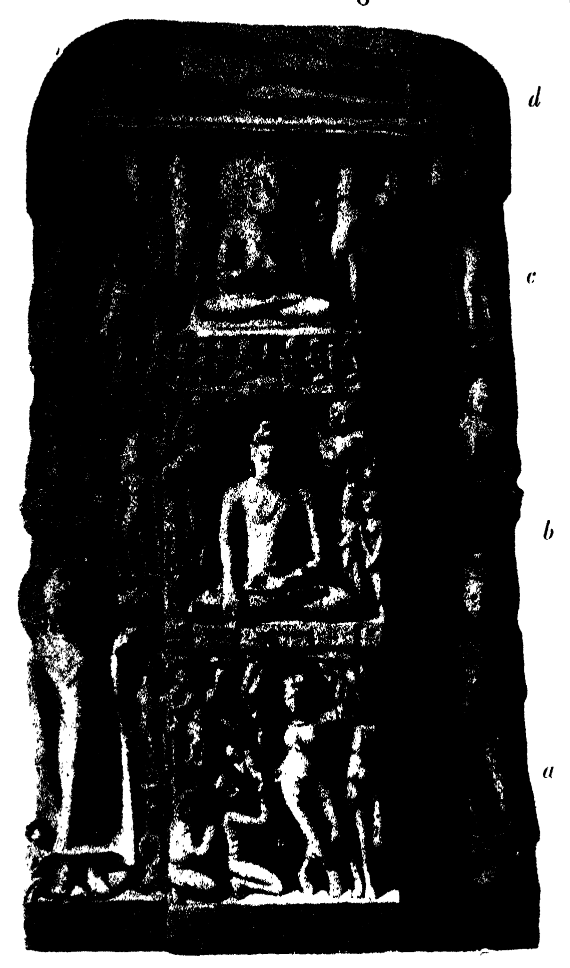


Fig. 209. — Les mêmes sujets dans l'art postérieur de l'Inde.

Musée de Calcutta, n° S. 2. Stèle provenant de Sârnâth, près Bénarès. Hauteur : 1 m. 05.

Mahâbodhi », qui passait pour d'origine miraculeuse et représentait le Prédestiné « au moment où il vient de devenir un Buddha »; c'est Hiuan-tsang qui le spécifie de la façon la plus expresse, en quoi il ne fait que rendre le *prathamâbhisambuddha* des textes.

C'est par cette même attitude qu'à Angkor (fig. 205), par cette seule attitude qu'à Boro-Boudour est caractérisée l'obtention de la suprême sagesse. Les nombreuses copies que les pèlerins chinois répandirent de ce qu'ils traduisent : «l'image du vrai visage du trône de diamant» ou «de l'intelligence», associèrent de leur côté, dans l'esprit des fidèles de la Haute Asie, l'idée de l'avènement à l'omniscience au geste du *bhûmi-sparça*[1]. Mais que cette sorte de convention scénique ait ses origines jusque dans l'art du Gandhâra, c'est ce que nous prouve, par exemple, le n° 133 de Lahore, lequel, représentant la «Tentation», se combine avec les n[os] 268 (Nativité) et 134 (Première prédication) — le quatrième panneau, celui du *parinirvâṇa*, manque — pour jouer sur une base carrée le rôle de l'*abhisambodhana* (cf. fig. 208).

Bien que le motif qui devait prévaloir dans l'usage de l'iconographie postérieure fût déjà employé au Gandhâra, on y avait aussi volontiers recours à un autre. Celui-ci, postérieur à la Bodhi, n'a pas eu la même fortune auprès des fidèles bouddhiques : il ne semble pas qu'il ait été très heureusement choisi. La tradition veut que le Buddha soit demeuré sept fois sept jours dans le voisinage immédiat de l'arbre de la Bodhi : «et il goûtait la béatitude de la Délivrance». Il est vrai que ces sept semaines sont singulièrement vides ou se bornent à rééditer de nouvelles scènes de tentation. L'une pourtant est signalée par un épisode d'une originalité si frappante, qu'on s'explique mal que nos sculpteurs ne s'y soient pas dès l'abord arrêtés : nous voulons parler de la scène où le roi des serpents, Mucilinda[2], enveloppe sept fois de ses anneaux le corps du Maître et l'abrite de l'orage sous le large dais de son chaperon éployé. Mais peut-être le sujet était-il décidément trop dans le goût indien pour plaire à l'école gréco-bouddhique. A-t-il même

[1] Cf. *Iconogr. bouddhique*, I, p. 90, et II, p. 15 et suiv.; *B. E. F. E.-O.*, III, 1903, p. 79; PLEYTE, *Boro-Budur*, fig. 96.

[2] Voir *Mahâvagga*, I, 3; *Lalita-vistara*, éd., p. 379, ou trad., p. 316; *Mahâvastu*, III, p. 301. — Cf. FERGUSSON, *Amarâvati*, pl. LXXVI. Le motif est resté usité dans l'art jaina.

eu cours dans la vallée du Gange ? Ce n'est, à notre connaissance, que sur les sculptures d'Amarâvatî que nous rencontrons, pour la première fois, le Buddha assis sur les replis du Nâga et abrité sous son capuchon polycéphale : et c'est apparemment de l'Inde méridionale que ce motif aura été introduit en Indo-Chine, où l'art khmêr en devait tirer un si magnifique parti décoratif. Passant toujours outre à la recherche d'un motif caractéristique, les maîtres du Gandhâra ne purent tout de même dépasser le dernier jour de la septième semaine. Pendant tout ce temps, le Buddha ne s'est nourri que de sa félicité : l'heure est venue de prendre une nourriture plus substantielle. De même que le dernier repas qu'il ait pris avant la Sambodhi lui a été offert par Sujâtâ, c'est à deux marchands du pays d'Orissa, nommés Trapuṣa et Bhallika, qu'il est redevable du premier qu'il ait fait ensuite. De ces deux premiers « fidèles laïques » ou *upâsaka*, que nous pourrions nous attendre à voir défiler, comme sur les albums chinois, poussant devant eux leur caravane, nous ne possédons pas de représentations tout à fait certaines : peut-être ce sont eux que nous voyons apporter leur offrande sur un fragment du Musée de Lahore (*A. M. I.*, pl. 139, 2); peut-être devons-nous les reconnaître dans les deux personnages qui se tiennent debout, une besace à la main, de chaque côté du Buddha assis sous l'arbre de la Science, dans le compartiment du milieu de la figure 192 *b*; peut-être enfin faudrait-il les chercher de préférence au-dessous des scènes où est représenté le culte du vase à aumônes du Buddha, dont la miraculeuse origine est en si intime connexion avec leur histoire (cf. fig. 47-48). Un point est certain : c'est justement de cet épisode subsidiaire de l'« offrande du vase à aumônes » que les sculpteurs du Gandhâra se sont emparés pour offrir à leur clientèle une seconde approximation à l'impossible scène de l'*abhisambodhana* (cf. fig. 208 *b*).

L'offrande des quatre bols. — Ce n'est en effet qu'« après avoir réduit à un seul les quatre bols à lui offerts par les quatre rois,

que le Vainqueur mangea dans la joie le riz au lait» offert par les deux marchands. On nous explique en détail[1] qu'à l'exemple des «Prédestinés du temps passé, Buddhas parfaitement accomplis», le Çâkya-muni ne peut accepter d'offrande avec ses mains, mais seulement avec un bol (*pâtra*). Comme il a jeté le vase d'or de Sujâtâ dans la rivière Nairañjanâ avant de se mettre en marche vers l'arbre de la Science, il n'a plus rien entre les mains pour recevoir les aumônes des marchands : «Or, sachant que le moment de manger était venu pour le Prédestiné, à l'instant même, des quatre points cardinaux les quatre rois arrivèrent et, portant des bols d'or, les offrirent au Prédestiné : «Que le Bienheureux nous fasse la «grâce d'accepter ces quatre bols d'or.» — «Ces bols ne sont pas «convenables pour un religieux» : dans cette pensée, le Prédestiné ne les accepta pas.» Tour à tour les dieux, gardiens des quatre régions de l'espace, lui présentent des vases faits de toutes sortes de matières précieuses, et le Buddha les refuse à chaque fois. Enfin, d'après les textes du Nord, ils finissent par où, d'après le *Mahâvagga*, ils ont commencé et apportent «chacun dans leurs mains» quatre vases de pierre. C'est là sans doute le moment exact qu'a choisi le créateur du motif; il suffit de jeter les yeux sur les figures 208 *b* et 210 pour s'en convaincre; mais si le fait que l'artiste a représenté «l'offrande des quatre bols par les quatre rois» est incontestable, il n'est pas moins aisé de démontrer que tel n'était pas son seul but et qu'il voulait en même temps suggérer autre chose. C'est ainsi que le n° 189 de Lahore (fig. 208 *b*) se combine avec les n°s 281 (Nativité) et 177 (Première prédication) — la scène de la mort est perdue — pour figurer dans la tétrade le moment de l'illumination; citons encore l'exemple du n° 399 qui tient le même rôle sur une autre base carrée (celle-ci conservée au complet), en compagnie des n°s 355 (Nativité), 143 (Première prédication, voir fig. 208 *c*) et 376 (*Parinirvâṇa*).

[1] Voir *Buddha-carita*, xv, 64; *Lalita-vistara*, ch. xxiv; *Mahâvastu*, III, p. 304; *Mahâvagga*, I, 4, 4.

Là même où le contexte ne détermine pas rigoureusement ce sens conventionnel et spécial — par exemple sur la figure 210, empruntée à une frise de treize bas-reliefs indépendants, — les éléments de preuve nous sont fournis par le panneau détaché. Nous ne voyons pas, en effet, le Buddha assis sur un siège et sous un arbre quelconques entre les quatre Lokapâlas debout et doublés

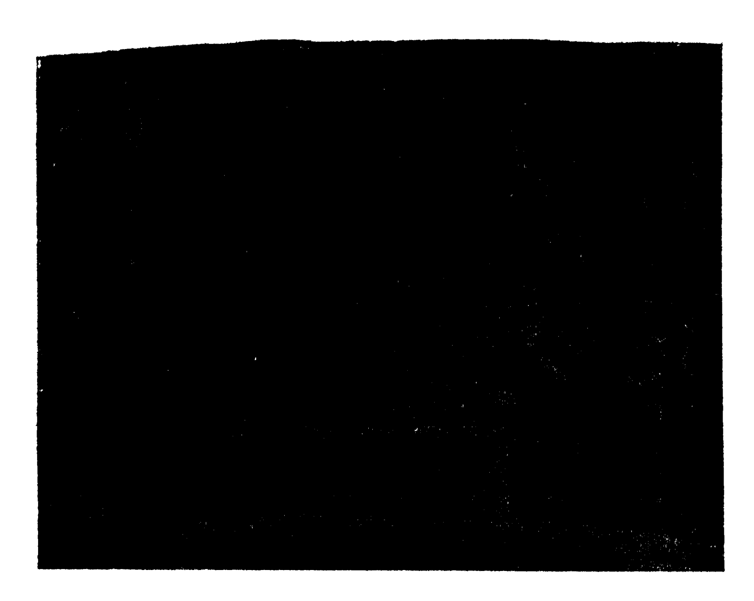


Fig. 210. — L'offrande des quatre bols : substitut de l'Illumination.
Musée de Lahore, n° 13 du stûpa *de Sikri. Hauteur : 0 m. 33.*

en haut par autant de divinités assistantes : il a gardé sa place sous le figuier et sur le trône de la Sambodhi, ainsi que les fleurs qui décorent la face antérieure de l'un[1] et le feuillage spécial de l'autre nous en avertissent. Or, si le dessein de l'auteur avait été de représenter uniquement et pour elle-même l'offrande des quatre bols par les quatre rois, cette double indication aurait été fausse

[1] Il faut probablement y voir un rappel de celles que les dieux firent pleuvoir au moment de la Sambodhi et dont la jonchée montait jusqu'au genou (*Lalitavistara*, éd., p. 351, ou trad., p. 294) : les trônes de Barhut en sont également semés (Cunningham, pl. XIII-XVII et XXVIII-XXXI).

et, qui pis est, inutile : cela fait deux raisons pour une de penser qu'en réalité il avait un autre but. Le Buddha, depuis tantôt six semaines, a quitté son siège au pied de l'arbre de la Science ainsi que nous en avertissent le *Lalita-vistara* et le *Mahâvastu*[1] ; d'autre part, le nombre, le geste et l'attribut spécial des quatre Lokapâlas suffisent, et au delà, pour prévenir toute confusion. Aussi, fort du voisinage des trois autres grandes scènes, l'auteur de la figure 208 *b* s'est-il dispensé de commettre cette erreur superflue ; si celui de la figure 210 s'y est volontairement résigné, c'est que les scènes voisines ne lui étaient ici d'aucun aide et qu'il n'a dû compter que sur les détails mêmes de son bas-relief pour en préciser la signification réelle. Il la souligne donc, pourrait-on dire, par trois fois en ajoutant au trait de la présence des Lokapâlas ceux du siège et de l'arbre fatidiques. En d'autres termes, les quatre rois ne sont, au même titre que le figuier ou le trône orné, qu'une indication de plus de ce qui est le véritable sujet, à savoir l'obtention par le Prédestiné de la parfaite intelligence. Peut-être même est-ce la meilleure excuse que l'on puisse offrir du fait que nulle part le sculpteur n'a tenté de donner à chacun de ces quatre personnages une physionomie un peu originale et qui le distingue de son voisin : ne figurant qu'en qualité de *lakṣaṇa*, ils n'auraient pas droit eux-mêmes à des *lakṣaṇa* particuliers. Mais surtout il est intéressant de constater l'emploi, pour figurer l'*abhisambodhana*, d'un incident qui se passe, au su de tous les textes, quarante-neuf jours après le moment solennel qu'il s'agissait de commémorer : sur la figure 208 *b* comme sur la figure 210, nous devons reconnaître à la seule présence des quatre Lokapâlas — renforcée là par le voisinage des trois autres grands miracles, ici par les deux signes précis, bien que déplacés,

[1] Un commentaire du *Dhammapada*, cité par M. Huber dans *B. E. F. E.-O.*, IV, 1904, p. 461-462, d'après sa version chinoise, semble admettre que le Buddha était encore à ce moment sous l'arbre de la Bodhi et réduit du même coup la durée de son jeûne à sept jours ; ce témoignage ne saurait prévaloir contre ceux dont nous invoquons l'autorité, et nous inclinerions à penser au contraire que ce texte a subi, consciemment ou non, l'influence des bas-reliefs analogues à celui de la figure 210.

du trône et de l'arbre — la représentation voulue et même cherchée de la parfaite illumination du Çâkya-muni.

Il nous faut encore mentionner, comme complément naturel du précédent épisode, les bas-reliefs qui représentent l'adoration du «vase à aumônes» du Buddha. Nous avons, en effet, laissé l'histoire de ce dernier interrompue. Quand les quatre rois ont apporté au Maître les quatre vases de pierre, celui-ci les a bien trouvés

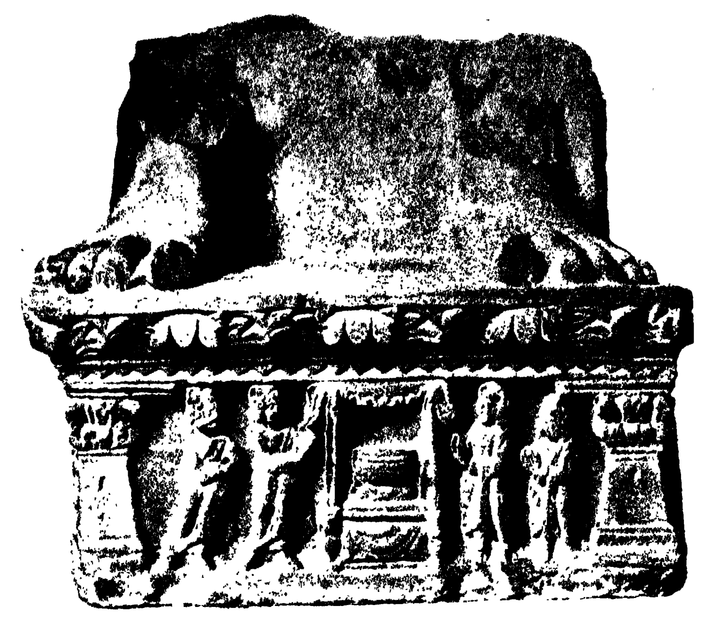


Fig. 211. — Culte du vase à aumônes.
Musée du Louvre, n° 16. Provenant de Shâhbâz-Garhî. Hauteur : 0 m. 27.
Piédestal d'une statue de Buddha.

conformes à l'idéal ascétique : mais, s'il ne se fait plus un cas de conscience de les accepter, un scrupule de politesse l'arrête encore : «Et en vérité ceci vint à l'esprit du Prédestiné : «Ces quatre rois en «vérité, pleins de foi, purs de cœur, m'offrent ces quatre bols de «pierre, et moi je n'ai que faire de quatre bols de pierre; d'autre «part, si je n'acceptais que d'un seul, cela causerait du chagrin aux «trois autres; allons, il faut qu'après avoir accepté ces quatre bols, «je n'en fasse qu'un seul bol.» Et ainsi fait-il «par la force de sa

confiance» nous dit le *Lalita-vistara;* le *Mahâvastu* pense que ce fut par une pression de son pouce : et il ajoute qu'«à présent, sur ce bol unique, on voit encore les quatre rebords des quatre bols primitifs». Fa-hien, qui a contemplé à Pêshawar le prétendu *pâtra* du Maître, note la même particularité dont Hiuan-tsang se fait également l'écho par ouï-dire, et c'est là sans doute ce que veulent figurer les trois lignes qui encerclent le bord supérieur du bol sur plusieurs des nombreux bas-reliefs du Gandhâra qui nous en ont conservé l'image et attestent le culte dont il était l'objet[1]. Évidemment ce précieux souvenir n'était pas moins vénéré chez les hommes que l'*uṣṇîṣa* n'était censé l'être chez les dieux (cf. p. 364). Mais, faute d'avoir été ravi au ciel, il connut, de l'aveu de Hiuan-tsang, bien des vicissitudes. Toutes les répliques nous le montrent placé sur un trône et sous un dais, tel qu'à Puruṣapura, jusqu'au ve siècle de notre ère, on l'offrait à la vénération des fidèles. Les unes décorent le sommet des pignons de *stûpa*, auquel cas ses adorateurs sont des êtres plus ou moins mythiques (cf. fig. 47-48); d'autres ornent des piédestaux de statues (voir fig. 211 et frontispice), et les personnages qui les vénèrent, hommes ou femmes, moines ou laïques, prennent quelquefois des allures familières de «donateurs». Partout sa lourde forme d'écuelle reste sensiblement la même, et il n'est guère contestable que l'école du Gandhâra ne nous ait ici transmis des documents authentiques sur l'apparence extérieure de la relique conservée dans sa capitale.

L'invitation à la prédication. — Pour reprendre le Buddha et sa légende où nous les avions laissés, comme en suspens, au moment de l'intervention des deux fidèles marchands et dans le voisinage de l'arbre de la Science, on conçoit que nous ayons dû de toute nécessité rapporter à la Sambodhi une scène qui lui est sensible-

[1] Fa-hien, p. 34, et cf. *A. M. I.*, pl. 96, 100, 139, etc. Les motifs de l'adoration du *pâtra* et de l'*uṣṇîṣa* de Mahâvîra sont également usités dans l'art jaina : nous en avons relevé des spécimens dans les collections de Lakhnau et d'Allahabâd.

ment postérieure. Les sculpteurs nous ont ainsi entraîné à outrepasser à leur suite la limite chronologique de la « moyenne période (*Avidûre-nidâna*) et à empiéter sur la « prochaine » (*Sântike-nidâna*) en adoptant l'offrande des quatre vases pour l'une des deux représentations de l'irreprésentable illumination. Il nous est désormais impossible de nous arrêter court. Aussi bien, l'on pourrait soutenir que le cycle de la Bodhi ne s'achève qu'avec la première prédication du Maître, la même qui sert de dénouement à l'épopée en

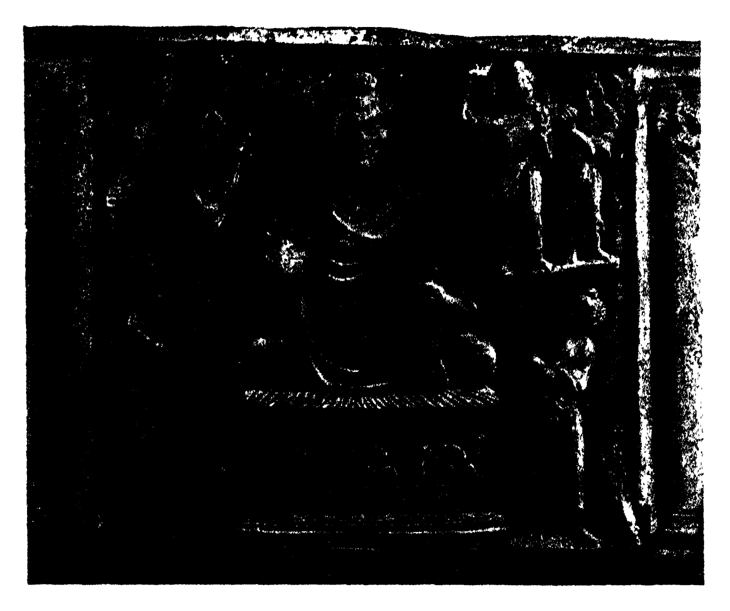


Fig. 212. — L'invitation à la prédication.

Musée de Lahore, n° 4 du stûpa *de Sikri. Hauteur : 0 m. 33.*

vers mêlés de prose du *Lalita-vistara*. Que le Çâkya-muni ait eu, dès le début des « sept semaines », pleine conscience de son avènement à l'état de suprême Buddha et qu'il en ait rendu témoignage aux dieux dès ou avant la fin de la première, nous n'avons pas ici à en douter : mais, le plus orthodoxe bouddhique devra en même temps le reconnaître, la preuve décisive n'en est vraiment donnée au monde que du jour où, dans une prédication publique, le Bienheureux fait pour la première fois « tourner la roue de la

loi ». Or il est de règle — tous nos textes du moins l'assurent — que le nouvel illuminé commence par éprouver une légitime hésitation à communiquer aux hommes la vérité qui vient de lui apparaître. Trop profonde, elle risque de rester lettre close pour eux : ce serait donc perdre sa peine... Alors une grande troupe de dieux, où Brahmâ, Indra et les quatre Lokapâlas jouent toujours le principal rôle, s'approche de lui : et tour à tour Indra, puis Brahmâ lui adressent en termes différents la même requête : que le Bienheureux veuille bien « faire tourner la roue de la loi », — en d'autres termes, prêcher sa doctrine[1]. On juge quelle importance devait avoir aux yeux des Bouddhistes cette scène où le salut de l'humanité trembla un instant dans la balance. Mais, si le moment est solennel, on ne peut pas dire qu'il soit très dramatique. Le Buddha et deux ou plusieurs divinités, voilà tous les personnages ; l'hésitation de l'un, la prière des autres, voilà toute l'action. Il y a peu d'apparence qu'un pareil sujet ait été spontanément choisi par les artistes ; mais, s'il ne se recommandait pas par ses qualités pittoresques, il fut apparemment imposé par la piété des donateurs : car nous croyons en reconnaître au moins deux répliques parmi les bas-reliefs du Gandhâra.

L'une d'elles (fig. 212), originaire de Sikri, doit d'être la plus claire, tant à sa simplicité qu'aux précisions qu'elle tire du voisinage des panneaux appartenant à la même frise et exécutés par le même sculpteur. Le Buddha, assis au milieu, esquisse de la main droite un geste bienveillant, sans se déranger autrement de son rêve. Dans le ciel, quatre divinités l'adorent ou lui jettent des fleurs : peut-être devons-nous les identifier, en dépit de la banalité de ces figurants partout et toujours répétés, avec les quatre gardiens du Monde (cf. plus haut, fig. 210). Aux côtés du Maître, sur la terre, deux autres dieux, également debout et nimbés, élèvent vers lui leurs mains unies ; pareils aux suppliants de

[1] Voir *Lalita-vistara*, éd., p. 392, ou trad., p. 326 ; *Mahâvastu*, I, p. 230, et III, p. 315 ; *Mahâvagga*, I, 5 ; *Nidâna-kathâ*, éd., p. 81, ou trad., p. 111.

la figure 145, ils ne s'approchent du Buddha qu'après avoir, en signe de respect, rejeté leur manteau sur l'épaule gauche de façon à laisser la droite entièrement découverte (*ekâṃsam uttarâsaṅgaṃ kṛitvâ*) : et ainsi leur tenue et leur geste sont entièrement d'accord avec leur humble fonction de solliciteurs. A la droite du Bienheureux se tient Indra, la tête comme toujours couverte d'un



Fig. 213. — Même sujet.

Musée de Calcutta. Provenant de Loriyân-Tangai. Hauteur : o m. 41.

D'après une photogr. de M. A.-E. Caddy, au Musée.

turban; à sa gauche, coiffé de son chignon, se tient Brahmâ (cf. fig. 194 et 197). C'est à ce dernier, en effet, qu'appartient, ici encore, la place d'honneur. Selon la tradition pâlie, il intervient seul; d'après les textes du Nord, c'est lui qui prend l'initiative de la démarche collective des dieux, lui qui, après l'échec d'Indra et le sien propre, revient à la charge et finit par emporter le consentement du Buddha. Sa place seule pourrait à la rigueur suffire,

au moins sur cette frise, pour déterminer le sens de la scène. Toutefois un scrupule est venu au sculpteur : les entrevues du Buddha avec les dieux — sans parler de leurs pareils, les rois — sont si fréquentes dans la légende que, réduite à ces traits essentiels, celle-ci pouvait prêter à confusion. L'on nous contera par exemple, tout à l'heure, que Brahmâ et Indra, avec les quatre gardiens du monde, rendaient visite au Bienheureux alors qu'il résidait dans ces mêmes parages, chez l'anachorète Kâçyapa d'Uruvilvâ. Comment fixer l'occasion particulière de cette scène? Trois fleurs, dont il se sert (cf. fig. 210) pour distinguer le siège de la Sambodhi entre tous les autres trônes, achèveront de renseigner le fidèle averti. Dès lors, il ne peut plus y avoir de doute pour lui sur le moment de la carrière du Buddha où se place l'épisode en question, ni sur la nature de la requête que lui adressent ses interlocuteurs : c'est l'« invitation à la prédication » qui est ici représentée.

A la vérité, il y aurait une difficulté si l'on s'attachait à la lettre des textes ou si l'on traitait dans la grande rigueur le *lakṣaṇa* ou signe de reconnaissance que s'est avisé d'employer notre sculpteur. Ce n'est plus, en effet, sur le trône ni sous le « figuier religieux » de l'Intelligence, mais bien sous un « figuier indien » du voisinage que le Bienheureux se trouve en ce moment assis. Sans doute, l'artiste de Sikri ne l'ignorait pas plus que nous : tout comme sur la figure 210, il n'a employé ici l'indication conventionnelle du futur *vajrâsana* que pour déterminer le moment et non le lieu de la scène. D'autre part, si, faute d'autre moyen de rapporter son sujet au cycle de la Bodhi, il s'est servi de la marque discrète des trois fleurs, il s'est prudemment abstenu de figurer aucun arbre. C'est à un parti mixte que s'est arrêté l'auteur du bas-relief de Loriyân-Tangai (fig. 213) : le Maître y est assis à la fois sur un trône orné et sous un figuier indien; de plus, les mains dans son giron, il continue sa méditation commencée comme indifférent aux prières des dieux qui se pressent sur trois rangs superposés des deux côtés de sa personne. Leur nombre d'ailleurs ne fait rien

à l'affaire, et cela se sent de reste à leur uniformité. Nous aurons de nouveau l'occasion de constater que la composition à Loriyân-Tangai (cf. fig. 220) est toujours aussi surchargée qu'elle est sommaire à Sikri : mais le fait que les deux protagonistes répètent, sur les deux panneaux, exactement le même geste suppliant suffit à prouver qu'ici encore nous n'avons qu'une autre version, seulement plus prolixe, de ce que le *Lalita-vistara* appelle, en terme technique, du nom de son xxve chapitre, l'*adhyeṣaṇa*(1) ou « sollicitation ».



Fig. 214. — Le même sujet selon la formule de la vieille école indienne.
Médaillon de la balustrade du temple de Mahâbodhi, à Bodh-Gayâ.
D'après Cunningham, *Mahâbodhi*, pl. VIII, 2.

Il peut être intéressant de constater à ce propos que, sur la frise de Boro-Boudour, où tout est tiré en longueur, il n'y a pas moins de deux scènes, correspondant sans doute à la double et successive intervention d'Indra et de Brahmâ. Or, sur la première, le Buddha est assis dans la pose de la méditation et sous un arbre, tout comme à Loriyân-Tangai (voir fig. 213); sur la seconde, il a le même geste qu'à Sikri (fig. 212) et n'est plus abrité que d'un parasol. On dirait que les sculpteurs javanais ont ainsi utilisé tour à tour les deux formes traditionnelles de ce motif(2). Nous attacherions volontiers plus d'importance au fait que, dès les origines de l'art bouddhique, nous le trouvons figuré sur l'un des

(1) Ce terme et cet acte ont subsisté dans le rituel du culte postérieur : cf. *Iconogr. bouddhique*, II, p. 9.

(2) Cf. Pleyte, *Boro-Budur*, fig. 106 et 107 : peut-être la figure 108 représente-t-elle le consentement du Buddha.

médaillons de la balustrade de Mahâbodhi (fig. 214). Naturellement la scène y est réduite à sa plus simple expression, et, selon l'invariable procédé de l'ancienne école, la personne du Buddha n'y paraît pas. Au-dessus d'un trône, que n'abrite d'ailleurs aucun arbre, un symbole familier aux fidèles indique son invisible présence, et, de chaque côté, deux personnages debout tendent vers lui leurs mains unies et suppliantes. C'est tout : mais, si vous remplacez seulement le mystique substitut du Buddha par son image corporelle, vous obtenez exactement tout ce qui importe dans le modèle de Sikri, si bien qu'on pourrait être tenté de considérer ce dernier comme une simple transcription gandhârienne du motif magadhien. En dernière analyse, nous n'avons affaire qu'à trois versions d'une seule et même scène. Très développée à Loriyân-Tangai, elle est aussi résumée que possible à Mahâbodhi; c'est là toute la différence. Comparée à ces deux compositions, celle de Sikri nous fournit une sorte de moyen terme esthétique — nous ne disons pas chronologique — entre l'élégante exubérance de l'une et la pauvreté fruste de l'autre. Que penser enfin des motifs du genre de ceux dont un fragment du Louvre (fig. 215) nous donne une idée, et qui reviennent indéfiniment sur certaines frises, répétant à satiété le même Buddha assis entre les mêmes orants debout? Assurément il ne peut être question d'y voir autre chose qu'une banale scène d'adoration du Maître, une fois pour toutes stéréotypée et machinalement reproduite dans un but pieusement ornemental. Nous croyons cependant qu'on n'en peut expliquer l'origine qu'à condition de la chercher dans des bas-reliefs où cette distribution et cette attitude réciproque des personnages étaient déterminées par le sujet et imposées d'office à l'artiste par la tradition. Pour le cas particulier qui nous occupe, nous n'hésiterions pas à trouver dans la «scène légendaire» représentée sur les figures 212 et 213 le prototype ou, du moins, le point de départ du «motif décoratif» de la figure 215. On conçoit d'ailleurs aisément que le caractère neutre et l'inerte passivité de ces scènes aient pu donner rapide-

ment naissance à des tableaux où le Buddha ne figure plus que pour fournir un objet, et ses acolytes un exemple, à la dévotion populaire.

La première prédication. — Que l'absence totale de la figure du Buddha sur les plus vieux monuments conservés de l'Inde centrale et son apparition constante au Gandhâra suffisent à créer entre les deux écoles une ligne de démarcation tranchée, il est à peine besoin de le rappeler; mais il ne faut pas oublier que plus d'un



Fig. 215. — Le même sujet transformé en motif décoratif.
Musée du Louvre, n° 45. Provenant de Shâhbâz-Gaṛhi. Hauteur : 0 m. 16.

sujet — même parmi ceux qui, empruntés à l'œuvre du Buddha, paraîtraient devoir nécessiter sa présence et être, par suite, interdits à l'art indigène — leur est néanmoins commun. Il est même arrivé que les artistes du Nord-Ouest n'ont pas toujours pris la peine de transformer à leur mode les rudimentaires ébauches de leurs prédécesseurs. C'est ainsi qu'ils n'ont pas dédaigné non seulement de leur emprunter les vieux symboles de la roue (*cakra*), du trident (*triçûla*) ou de leur combinaison (*vardhamâna*[1]), mais encore de les employer à peu près de la même manière. A en juger par

[1] Cf. E. Senart, *Lég. du Buddha*, p. 419, et Burnouf, *Lotus de la Bonne Loi*, p. 627. — Voir Cunningham, *Barhut*, pl. XIII, XXIX-XXXI, XXXIV, et *Bhilsa Topes*, pl. XXXI-XXXII; cf., ici même, fig. 68 et 228 (Amarâvatî).

la fréquence de ces emblèmes, il est permis de croire qu'ils étaient demeurés chers à la piété des donateurs. On peut les diviser en deux groupes, selon qu'ils sont affectés à la représentation du culte bouddhique en général, ou au contraire à celle de la prédication de Bénarès en particulier; mais, puisque l'occasion nous en est offerte, c'est ensemble qu'il convient de les étudier. Si l'on pouvait



FIG. 216. — CULTE DU SYMBOLE DES « TROIS JOYAUX ».
Musée de Calcutta. Provenant du monastère inférieur de Nathou.
D'après H. COLE; cf. *G. B. S. Y.*, pl. 3, ou *A. M. I.*, pl. 119.

douter, à les voir, que ces divers emplois fussent intimement associés dans l'imagination des fidèles, les textes seraient là pour nous avertir qu'il y a connexion étroite et même simultanéité entre la « production des Trois joyaux » et la « mise en branle de la roue »[1].

Il semble, en effet, que le premier groupe de bas-reliefs à sym-

[1] *Lalita-vistara*, éd., p. 421, ou trad., p. 349.

boles nous présente une allégorie de la vénération qui s'attachait à ces trois choses précieuses entre toutes : le Buddha, la Loi (*Dharma*), la Communauté des moines (*Saṅgha*). Au Gandhâra, la partie cornue de l'emblème est toujours nettement tricuspide, et trois roues, que l'ancienne école ne connaissait pas, viennent encore s'y ajouter comme pour souligner le sens de la triade (cf. fig. 216); parfois même le sculpteur se préoccupe de prévenir



Fig. 217. — Même sujet.
Musée de Calcutta, n° G. 37. Hauteur : 0 m. 25.

sur ce point toute possibilité de confusion en traitant décorativement comme une fleur la roue inférieure, devenue inutile (cf. fig. 218). Enfin le fait que nous voyons ce symbole offert au culte non équivoque des moines et des fidèles laïques achève de rendre vraisemblable la supposition qu'il représentait justement ce *Tri-ratna*, en qui tout nouveau converti, par la formule d'adhésion bien connue, mettait son recours. Pour le reste, il faut toujours compter avec la

fantaisie des artistes gréco-bouddhiques. Sur deux bas-reliefs déjà publiés et provenant des deux monastères d'«amont» et d'«aval» de Nathou, l'un place, à l'ancienne mode, le *vardhamâna* sur un trône et un pilastre, mais le surmonte des trois roues entrelacées, deux en dessus (cf. *A. M. I.*, pl. 130, 4); l'autre pose sagement ces dernières à part sur chaque pointe du trident, mais donne comme support à tout l'emblème une figure d'atlante (fig. 216). La figure 219 est plus originale encore. D'abord elle a laissé de côté tout ce qui n'est pas la partie neuve et proprement gandhârienne du symbole, à savoir les trois roues engagées. D'autre part, elle a bien gardé des vieux errements le pilastre marqué des pieds sacrés entre deux étendards de forme indienne et des superpositions d'adorateurs : mais le pilastre est corinthien, une figurine jaillit des rinceaux d'acanthe pour supporter la triple roue, et dans le ciel les *suparṇa* indigènes sont remplacés par de petits génies ailés comme Cupidon. Il est peu de bas-reliefs où le mélange du style oriental et occidental se laisse apercevoir de façon plus franche.

Toutefois les bas-reliefs symboliques du second groupe nous intéressent plus encore pour le moment, en ce qu'ils prétendent représenter, malgré le vague inhérent à leur nature, l'épisode spécial du sermon de Bénarès. Cette tendance se marque déjà sur la figure 217, où le *vardhamâna*, toujours surmonté des trois roues complémentaires, est placé directement sur un trône, au-dessous de la section trilobée d'une chapelle : il y a toute apparence que, selon le vieux procédé indien, il figure la personne et même la première prédication du Buddha (cf. fig. 218). A la vérité, sur un médaillon de Mahâbodhi, cette dernière est plus spécialement symbolisée par une simple roue (fig. 221). Il ne faut pas oublier, en effet, que c'est proprement au premier sermon de Bénarès que s'applique l'expression de *dharma-cakra-pravartana*. Dans le *Lalita-vistara*, un dieu prend même soin d'apporter cette «roue de la loi» au Bienheureux afin qu'il la fasse tourner à l'exemple des Buddhas ses prédécesseurs. C'est ce «*dharma-cakra* du Bienheureux», comme le stipule une

inscription, que nous montrent les bas-reliefs de Barhut et que supporte ici, au-dessus d'un trône, un chapiteau persépolitain. En revanche, sur les deux panneaux cités du Gandhâra, deux antilopes adossées, infiniment plus en situation que les lions, attestent de façon singulièrement plus claire la localisation de la scène dans le Mṛigadâva ou Parc-des-Gazelles de Bénarès[1]. Ajoutons que la figure 218 fait asseoir plusieurs moines autour du symbole, sur des sièges de même forme et seulement un peu plus bas que celui



Fig. 218. — Représentation symbolique de la première prédication.



Fig. 219. Culte des «Trois joyaux».

Fig. 218. Musée de Lahore, n° 911. Provenant de Jamâl-Garhî. Hauteur : 0 m. 32.
Fig. 219. Musée de Calcutta (1895). Hauteur : 0 m. 50. — Photogr. A.-E. Caddy.

du Maître, exactement comme font la plupart des représentations gandhâriennes du «premier sermon» (cf. fig. 220); enfin, autant qu'on en peut juger dans l'état actuel de la pierre, la place dyssymétrique de l'un d'eux (en haut et à gauche) semble indiquer qu'ils étaient bien au nombre traditionnel de cinq.

Si cette preuve ne paraissait pas absolument convaincante, il suffirait de faire remarquer que, par les bas-reliefs mêmes qui introduisent sur le siège central l'image du Buddha, la métaphore de «la roue de la loi» a continué à être traitée au pied de la lettre;

[1] La roue s'encadre d'ailleurs déjà de gazelles à Sânchi et à Amarâvatî (cf. Fergusson, pl. XXIX, 2, et LXXI, 2).

seulement la personne du Maître a délogé du trône son symbole, en même temps que les deux antilopes qui le flanquaient, et nous n'allons pas tarder à voir ces accessoires se réduire peu à peu à n'être plus qu'une marque de reconnaissance de la scène. Sur la figure 208 *c*, la roue a encore pour piédestal un *vardhamâna* et le Buddha abaisse la main vers elle comme pour la mettre en marche; sur la figure 220, elle n'est plus supportée que par un *triçûla* au-dessous de la main droite levée du Bienheureux; ailleurs elle occupe le milieu du trône, toujours sur un trident et entre les gazelles adossées (Calcutta, n° *G.* 32) qui parfois retournent la tête vers elle (Lahore, n° 134). Nous connaissons enfin un exemple où les gazelles ont disparu et où la roue timbre simplement le devant du socle (Lahore, n° 534); mais, au contraire de ce qui est l'usage à Bénarès (cf. fig. 209 *c*), nulle part elle ne se présente par la tranche et nous ne voyons pas davantage que le Maître ait encore adopté le geste qui deviendra plus tard la *mudrâ* caractéristique de sa prédication. Tous ces détails ne constituent d'ailleurs que des variantes insignifiantes; le point important est que l'on puisse rencontrer dans la même région, vers le même temps et pour un même sujet, deux compositions d'inspiration aussi différente que les figures 218 et 220. On a déjà plusieurs fois signalé qu'à Amarâvatî nous voyons paraître, au revers d'une sculpture traitée selon les procédés de la vieille école indienne, une autre où se trahit clairement l'influence classique venue du Nord-Ouest; il n'est pas moins remarquable de trouver côte à côte au Gandhâra des bas-reliefs alternativement conçus selon l'une ou l'autre formule.

Sur les raisons qui firent choisir Bénarès pour lieu et la « bande bénie des cinq » pour auditeurs du premier sermon, ou encore sur les façons que firent les cinq avant d'y prêter une oreille soumise, nous n'avons pas à nous étendre ici. Il suffit que nous reconnaissions, aux arbres et aux gazelles, le parc du Mṛigadâva, et les Bhadravargîyas à leur nombre et à l'aspect de moines bouddhiques qu'ils ont spontanément revêtu. Leurs noms nous sont bien donnés par

les textes; mais, comme ils sont tous pareils entre eux et distincts seulement de leur Maître par leur tête rasée, il serait difficile de mettre ces noms sur des visages. Tout au plus, un examen attentif de la figure 220 nous permettrait-il de reconnaître Kauṇḍinya dans celui qui s'apprête à sortir le bras droit de son manteau; du moins nous sommes libres de croire que, par contraste avec l'immobilité figée des quatre autres, ce geste exprime le fait bien connu que, des cinq compagnons, il fut le premier à comprendre la doctrine.



Fig. 220. — La première prédication.
Musée de Calcutta. Provenant de Loriyân-Tangai. Hauteur : 0 m. 41.
D'après une photogr. de M. A.-E. Caddy, au Musée.

La disposition des moines est d'ailleurs des plus variables, et ce flottement seul nous ferait vite sentir, si nous ne le devinions d'avance, où le bât blessait nos sculpteurs. Pour des artistes aussi amoureux de symétrie, il n'était pas peu gênant de distribuer cinq auditeurs d'une même bande autour de la figure centrale du Maître sans rompre l'équilibre de la composition. A la vérité, en y joignant Vajrapâṇi, ils obtenaient un nombre pair d'assistants; mais il faut croire qu'il leur répugnait d'admettre ce personnage sur un pied d'égalité avec les cinq premiers saints ou *arhat*. Toujours est-il

IMPRIMERIE NATIONALE.

que, forcés de placer deux moines d'un côté et trois de l'autre, ils leur ajoutent le plus souvent au moins trois personnages d'autre sorte, pour porter à quatre le nombre de chaque camp. Dans deux cas, sur la figure 208 *c* de Lahore et le n° *G.* 32 de Calcutta (*A. M. I.*, pl. 80 et 147, 2), l'assistant debout derrière l'épaule gauche du Buddha est une femme : nous ne serions pas peu embarrassé pour savoir qu'en faire, si les sources où a puisé Sp. Hardy ne nous apprenaient qu'elle n'est autre que l'incarnation de la nuit merveilleuse qu'il faisait en cette occasion : «Et, pour vénérer le

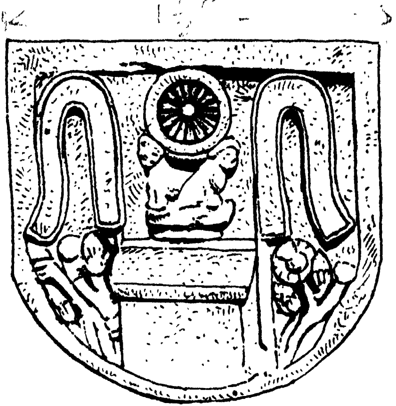


Fig. 221. — Le même sujet selon la formule de la vieille école indienne.
Médaillon de la balustrade du temple de Mahâbodhi, à Bodh-Gayâ.
D'après Cunningham, *Mahâbhodhi*, pl. VIII, 3.

Buddha et entendre la première prédication de la loi, s'approcha cette belle personne[1].» Son pendant, derrière l'épaule droite du Buddha, est Vajrapâṇi, tantôt à tête de Silène (fig. 208 *c*) et tantôt d'Éros (Calcutta, n° *G.* 32). Plus symétrique, le n° 534 de Lahore (*A. M. I.*, pl. 96) encadre le Buddha entre deux Vajrapâṇis de l'un et l'autre type. Sur le même bas-relief, le troisième personnage supplémentaire avance du côté droit une tête qui porte quelques rares indications de cheveux et, par suite, appartient à un fidèle laïque, mais d'un genre si bizarre qu'on croirait un moine manqué.

(1) Sp. Hardy, *Manual*, p. 191.

C'est comme si le sculpteur s'était ravisé au dernier moment et avait de son mieux réparé, à l'aide de quelques coups de burin, la bévue qu'il allait commettre en représentant par six les *pañca-vargîya* de la tradition. Quant à l'artiste de Loriyân-Tangai (fig. 220), il installe, selon son habitude, Vajrapâṇi à la gauche du Maître (cf. fig. 213) et noie sous un flot de fidèles laïques, tant humains que divins et tous du même modèle, l'asymétrie de son panneau. A travers ces scrupules de dilettantes, le but essentiel n'en est pas moins atteint : la roue de la loi tourne, et le résultat immédiat est la première apparition, en ce monde comme sur nos sculptures, du troisième «joyau», à savoir la Communauté, représentée par les cinq moines. Ainsi les monuments figurés illustrent la vérité de cette parole que la triade sacrée du *Tri-ratna* a été fondée par le premier sermon de Bénarès.

CHAPITRE VII.

LA CARRIÈRE DU BUDDHA.

Jusqu'ici nous avons suivi, pour dresser l'inventaire des sujets légendaires mis au répertoire par l'école du Gandhâra, l'ordre à peu près constant que les textes assignent aux événements des trente-cinq premières années de la vie du Prédestiné. Ce moyen de classification dont, sans en exagérer la valeur, on ne peut nier la commodité, va nous faire défaut pour presque toute la période qui s'étend de la *Sambodhi* au *Parinirvâṇa*, de l'illumination parfaite à l'ultime trépas. C'est un fait, depuis longtemps mis en lumière, que l'intérêt des fidèles et même des docteurs bouddhiques a de bonne heure délaissé ce qui constitue à proprement parler la carrière du Buddha, pour se concentrer de plus en plus sur l'enfance et la jeunesse du Bodhisattva. A la vérité, l'un des plus anciens essais de récit continu que nous possédions (*Mahâvagga*, I, 1-24) a pour sujet les épisodes qui suivirent immédiatement l'arrivée à la parfaite Intelligence : mais, ensuite, nous ne trouvons plus dans les textes canoniques de nouveau morceau à prétentions biographiques avant l'approche de la mort du Bienheureux. Tandis que les traditions relatives au Bodhisattva, depuis sa descente du ciel des Tuṣitas jusqu'à son triomphe final sous l'arbre de la Science, ont été promptement fixées et même, comme nous l'avons vu, développées à plaisir, la plus grande partie des souvenirs relatifs aux quarante-cinq dernières années du Maître ne nous ont été transmis qu'incidemment et à l'état fragmentaire. Quand on essaya de traiter d'ensemble la masse confuse et flottante de ces détails écourtés et isolés, il était trop tard pour fondre et couler en un moule cohérent cette matière déjà refroidie. Qui sait, d'ailleurs, si l'entreprise aurait jamais eu chance de réussir? Une fois le Bodhisattva devenu Buddha, son évolution est considérée comme ter-

minée. Au point où il en est arrivé, il ne peut monter plus haut : il ne peut même plus aspirer à descendre. Désormais aucune idée directrice n'oriente sa vie intérieure en un sens déterminé; aucun ordre logique, sinon historique, ne l'organise; aucun dénouement nécessaire ne la termine : du même coup, le principal ressort de l'intérêt et les conditions essentielles de toute composition littéraire font défaut au recommencement monotone — et que, nous dit-on, il ne tenait qu'à lui de rendre éternel — de ses jours. Ainsi, là où l'histoire n'avait pas été écrite à son heure, la légende même avorta : nous possédons au moins l'épopée du Bodhisattva; du Buddha nous n'avons ni épopée, ni encore moins de biographie.

Le contraste, à ce point de vue, est frappant entre les traditions chrétienne et bouddhique. Nos évangiles dépeignent d'un trait la vie de Jésus dans la maison familiale : «Et il leur était soumis». C'est au contraire l'apostolat de Gautama, qu'après avoir longuement énuméré les épisodes de sa jeunesse, le *Divyâvadâna* résume par ce court membre de phrase : «Après qu'il eût fait son office de Buddha...[1]». Tout s'explique, si l'on songe que le suprême aboutissement de la carrière terrestre de leur Maître est pour les Chrétiens la mort du Christ, pour les Bouddhistes l'illumination du Buddha : si bien que l'on a pu encore comparer, au point de vue de leur rôle aux yeux des fidèles, l'arbre de la Bodhi à celui de la Croix[2]. Aussi, tandis que le Nouveau Testament a pour principal sujet la courte vie publique de Jésus, les textes sacrés du Bouddhisme arrêtent, tôt après la conquête de la Science, tout exposé chronologique de l'œuvre de Gautama. Le *Lalita-vistara* croit sa tâche terminée avec la première prédication; le *Mahâbhinişkramaṇa-sûtra*, d'après la version traduite par Beal, et le *Mahâvastu* poussent, tout compte fait, jusqu'au retour du Bienheureux dans sa ville natale de Kapilavastu, à l'occasion de la visite qu'il rendit à son

[1] *Sakalam Buddhakâryaṃ kritvâ*... (*Div.*, p. 394; cf. p. 242, etc. : c'est une expression toute faite).

[2] E. Senart, *Légende du Buddha*, p. 347; Rhys Davids, *Buddhism*, p. 37; E. Windisch, *Mâra und Buddha*, p. 211.

père; l'introduction au *Jâtaka* nous mène, pour les besoins de la cause, jusqu'au don du Jètavana, l'un des séjours favoris du Maître, par le riche marchand de Çrâvastî, Anâthapiṇḍada. Ensuite, force est de se rabattre sur les compilations tardives en langue tibétaine, birmane ou singhalaise, qui servent respectivement de base aux abrégés que nous ont donnés Schiefner, Bigandet et Sp. Hardy de la vie du Çâkya-muni. Suffisamment d'accord sur l'emploi, de bonne heure fixé, des premières et de la dernière année de la carrière du Maître, elles présentent pour tout le reste des divergences et des lacunes que ce n'est pas notre affaire et que ce serait d'ailleurs une vaine tentative que de chercher à concilier ou à combler. Leurs rédacteurs s'en rendent bien compte. Sp. Hardy ne nous cache pas dans sa préface qu'il n'a pas réussi à agencer de façon pleinement satisfaisante les renseignements puisés à ses diverses sources. Le « traducteur birman » de Bigandet abandonne tout essai de chronologie après la vingtième des quarante-cinq années de ministère. Quant au compilateur tibétain de Schiefner, la division qu'il a adoptée est significative. Il prétend exposer la vie complète du Çâkya-muni en douze parties ou actions principales; mais, tandis qu'il prévoit un chapitre spécial pour chacun des épisodes de la jeunesse (descente du ciel, conception, nativité, éducation, vie dans le gynécée, départ de la maison, années d'austérités, marche au siège de la Bodhi, défaite de Mâra et conquête de l'Illumination), et un autre pour la mort, un seul, le onzième, est consacré, sous le titre de « Mise en branle de la roue de la loi », à toute la période intermédiaire. Il est vrai de dire que cette section représente à elle seule la moitié de l'ouvrage : mais que l'auteur y ait pêle-mêle entassé les scènes sédentaires ou nomades qui forment à présent toute la trame de la vie du Maître, c'est de sa part un aveu assez clair qu'il s'est heurté à la même difficulté qui nous arrête, et que nous n'avons pas à compter sur lui pour l'éviter.

Si nous ne pouvons emprunter aucun ordre traditionnel certain à ces compositions modernes, elles nous sont, en revanche, d'un

secours inestimable pour l'identification de nos bas-reliefs. A partir du moment où les textes indiens, dont nous nous sommes jusqu'ici servi, nous abandonnent, nous y aurons sans cesse recours, ou encore aux extraits empruntés par Rockhill au *Dulva* tibétain. Le fait qu'il est possible de reconnaître le sujet de plus d'une de ces sculptures à travers ces simples analyses de deuxième ou troisième main, n'est pas l'une des moindres preuves que nous puissions donner de leur caractère graphique. Le grand nombre et la variété de ces sujets nous sont, d'autre part, un indice que les bas-reliefs ont été exécutés en un temps où les traditions relatives à l'œuvre du Buddha, pour éparses qu'elles fussent dans les textes, étaient encore présentes à l'imagination populaire, si même elles n'y tenaient pas autant de place que les aventures du Bodhisattva. Pour les artistes de Boro-Boudour, la vie du Çâkya-muni se clôt, d'accord avec le *Lalita-vistara*, après le premier sermon de Bénarès; pour ceux du Gandhâra, cette conception littéraire et artificielle est toujours non avenue, et nous verrons que la légende se continue jusqu'après le *parinirvâṇa*. Nous sommes donc en droit de supposer que les donateurs de l'Inde du Nord n'avaient pas dès lors de préférence marquée, et encore moins exclusive, pour la première partie de la vie du Maître; quant aux sculpteurs, la seule raison de leur choix, quand on leur permettait de choisir, paraît avoir été — toutes réserves faites sur l'état des monuments, plus fragmentaire encore que celui des textes — l'aisance plus ou moins grande avec laquelle les épisodes s'accommodaient des nécessités techniques de leur art. Dans la période qui nous occupe, deux catégories d'incidents ont ainsi tenté leur veine ou mis à l'épreuve leur ingéniosité : ce sont ou bien ceux qui, revenant constamment au cours de la vie du Bienheureux, finissaient par s'imposer, ou ceux au contraire qui, en raison de leur caractère un peu exceptionnel, se détachaient en vigueur sur ce fond de grisaille. Le traitement des uns et des autres devait d'ailleurs se ressentir du caractère nouveau qu'a pris le héros perpétuel de ces scènes. Entré vivant dans la

paix du Nirvâṇa, le Buddha est déjà comme en dehors du monde. Sa charité ne consiste plus qu'à recevoir des aumônes; il triomphe sans péril, comme il compatit sans douleur; jamais il ne paye de sa personne. A vrai dire, il n'a plus d'autre histoire et ne connaît plus d'autres vicissitudes que celles des gens avec qui sa vie errante, mendiante et prédicante le met tour à tour en contact; et c'est aussi pourquoi les bas-reliefs qui nous restent à passer en revue, inspirés de la dernière partie de sa légende, se laisseront identifier bien moins par ses attitudes ou ses gestes mesurés et toujours les mêmes, que par le décor de la scène et le jeu, le costume, le type, le sexe ou les attributs de ses «assistants».

§ I. Les débuts de l'apostolat.

Il y aurait de notre part quelque présomption à lâcher, avant qu'il ne se rompe définitivement, le fil que continue à nous offrir la tradition pour guider nos pas à l'entrée de ce dédale. On peut s'attendre non seulement à ce que les premiers actes du «Parfait-Buddha» soient parmi les plus intéressants qu'il ait accomplis, mais encore à ce qu'ils nous donnent un aperçu en raccourci de l'œuvre à laquelle il va consacrer la plus grande partie de sa vie : et ainsi leur étude nous mettra en mesure de trouver pour le reste de ses manifestations publiques un classement rationnel.

Les premières conversions. — Avec la «mise en branle de la roue de la loi», la première et la plus importante fonction de tout Buddha digne de ce nom a été accomplie par le Çâkya-muni. De prédication en conversion, son culte va désormais se répandre à mesure que se déroulera sa vie. Le nombre des moines ordonnés et des affiliés laïques grossit à chaque pas. C'est, d'abord, Yaças ou Yaçoda, puis ses quatre amis, comme lui fils de banquiers (s. *çresthin*, p. *seṭṭhi*, h. *seṭh*), puis cinquante de leurs camarades, puis les «trente compagnons», etc., toujours à Bénarès. Il va

de soi que nous ne pouvons espérer les voir défiler tous sur les bas-reliefs accessibles. Il ne faudrait pas davantage s'imaginer que



FIG. 222. — LA CONVERSION DES TRENTE BHADRAVARGÎYAS (?).
Collection privée. Provenant de Takht-i-Bahai.
Cliché prêté par la Royal Asiatic Society. Cf. *J. R. A. S.*, 1899.

nous soyons libres de les reconnaître indifféremment sur toutes les scènes de conversion où l'on voit un jeune homme s'agenouiller aux

pieds du Bienheureux : nous devons encore tenir compte des circonstances particulières qui ont accompagné leur admission dans l'ordre. C'est ainsi, pour commencer, que la légende de Yaças ne contient, en fait d'épisodes, que des doublets de la vocation du Bodhisattva (comme, par exemple, le sommeil des femmes, etc.) ou des impossibilités techniques, comme la traversée d'une rivière ou l'invisibilité aux yeux de son père. Celle des « trente compagnons » est plus originale et plus pittoresque. Ils étaient trente joyeux drilles qui, en compagnie de leurs femmes, prenaient ensemble leurs ébats dans un jardin de plaisance; et, comme l'un d'eux n'était pas marié, les autres lui avaient procuré une courtisane; celle-ci en profite pour les voler et se sauve; en la poursuivant, ils tombent par hasard sur le Buddha et lui demandent s'il n'a pas vu passer la voleuse. La réponse a une saveur toute socratique : « Or donc, que pensez-vous, ô jeunes gens, qui vaille mieux pour vous, d'aller à la recherche de cette femme ou d'aller à la recherche de vous-mêmes ?... » Il n'en faut pas davantage pour faire rentrer en eux-mêmes les trente jeunes hommes, et ils sont bientôt convertis. Telle est, du moins, la version du *Mahâvagga* et de la plupart des textes postérieurs. Le *Mahâvastu*[1] en élabore une autre, d'humeur moins légère, comme pourrait faire quelqu'un qui s'évertuerait à reconstituer une histoire édifiante d'après un bas-relief la représentant; c'est, à présent, une divinité, mère de de l'un des trente « membres du cercle » (*goṣṭhika;* les autres textes disent *bhadravargîya*), qui prend la forme d'une courtisane pour les entraîner à sa poursuite et les mener droit au Buddha. De toute manière, on ne peut s'empêcher de songer à une scène de ce genre devant la figure 222. Le nombre des jeunes laïques groupés autour du Maître dans des poses variées (son principal interlocuteur seul est agenouillé) n'est pas inférieur à une dizaine. Au cas où ce serait bien une femme qui s'efforce, un peu à l'écart, sur l'extrême droite

[1] *Mahâvagga*, I, 14 ; *Mahâvastu*, III, p. 375-376.

du spectateur, de se dissimuler derrière un arbre et se retourne comme pour voir si on la poursuit, l'identification deviendrait certaine : mais on ne peut s'en fier sur ce point qu'à l'examen direct du monument.

La conversion miraculeuse des Kâçyapas. — Plus pittoresques encore sont les détails et, par suite, plus caractérisées sont les scènes qui ont trait à la conversion des trois frères Kâçyapas. Sortes de supérieurs d'une communauté d'anachorètes à chignons (*jaṭila*), ils vivaient avec un millier de disciples sur les bords de la Nairañjanâ, dans le voisinage immédiat des lieux où le Bodhisattva avait pratiqué ses six ans d'austérités et atteint l'illumination finale. Ce n'est toutefois qu'au retour du Buddha, après son voyage à Bénarès, que la légende les met en rapport ensemble et prête au Maître l'intention de frapper un grand coup en soumettant à sa loi des rivaux aussi illustres. Il n'y réussit qu'à force de miracles (*prâtihârya*) : trois mille cinq cents, dit la tradition du Sud; cinq cents, dit celle du Nord, pour une fois plus sobre. Il va de soi qu'ici encore les textes en énumèrent plus que les bas-reliefs n'en représentent; tous n'étaient pas d'ailleurs susceptibles de représentation. Le tri qu'avaient déjà dû faire entre eux les sculpteurs de la porte orientale de Sânchi peut nous fournir à ce point de vue quelques indications utiles. Ils paraissent n'avoir retenu en tout que trois scènes ou groupes de scènes : la première retrace le triomphe du Bienheureux sur le méchant serpent qui demeurait dans le temple du feu de Kâçyapa d'Uruvilvâ; la seconde rapproche l'ensorcellement magique du bois qui, tour à tour, ne peut pas ou peut être fendu, de celui du feu qui ne peut pas ou peut être d'abord allumé, puis éteint; le troisième, enfin, juxtapose avec le rappel de la création divine d'un lavoir pour le Bienheureux celui du prodige qu'une inondation de la rivière lui fournit l'occasion d'accomplir. Au total, la conversion des Kâçyapas se résumerait, au gré des vieux sculpteurs indigènes, en trois

tableaux respectivement remplis par les trois ordres de miracles qui ont pour objet le serpent, le feu, ou l'eau. Il suffit de renvoyer ici à l'excellente analyse que M. Grünwedel a publiée de ces trois panneaux[1]; en revanche, nous devons dire que nous ne sommes pas entièrement d'accord avec lui sur le choix ni sur l'interprétation des bas-reliefs gréco-bouddhiques consacrés à la même légende.

Le miracle de l'eau. — C'est ainsi, pour commencer, que nous ne connaissons pas, au Gandhâra, de réplique du miracle de l'eau. M. Grünwedel[2] a voulu y trouver au moins une allusion lointaine dans un bas-relief de Calcutta qui nous montre le Buddha, porté sur l'ondulation de deux vagues (cf. fig. 263). A ce compte, les flammes qui environnent son nimbe symboliseraient sa maîtrise du feu en même temps que des eaux, et telle est, en effet, la conjecture de l'éminent archéologue. Il n'a pas eu tort de penser qu'il s'agit bien, là aussi, d'un miracle, et même, comme nous verrons, ce miracle est également destiné à confondre des hérétiques; mais qu'il ait rien à voir avec celui d'Uruvilvâ, c'est ce que la totale absence des figures des Kâçyapas suffit seule à rendre plus qu'improbable. Nous ne craignons pas d'ajouter que, selon toute apparence, le miracle de l'inondation n'a jamais dû être réédité au Gandhâra. Les vieux sculpteurs de l'Inde centrale — et leur procédé a été, depuis, repris par ceux d'Angkor et de Boro-Boudour — se plaisent à faire grouiller sur un plan vertical poissons, canards ou crocodiles, entre des lignes ondulées ou des fleurs de lotus, sous prétexte de représenter sur la pierre un étang ou une rivière. Sauf en certains cas exceptionnels, où l'eau ne figure d'ailleurs qu'à titre d'indication accessoire (cf. fig. 227, 271, 273), ceux du Nord-Ouest se sont toujours refusés à aborder cette tâche impossible. C'est ainsi que nous n'avons déjà vu ni le bain de l'ascète Çyâma (cf., à ce point de vue, les

[1] *B. Kunst*, p. 61-66, fig. 28-30; éd. angl., p. 61-66, fig. 35-37.

[2] *Ibid.*, p. 120, fig. 61; éd. angl., p. 128, fig. 80.

figures 142 et 143), ni la traversée du Varaṇa par Yaças, ni le passage miraculeux du Gange par le Buddha, ni même le bain du Bodhisattva dans la Nairañjanâ avec les pittoresques épisodes qui l'accompagnent [1]; nous ne voyons pas davantage cette rivière, si sainte qu'elle soit, à propos des Kâçyapas, et il est vraisemblable que nous devons renoncer une fois pour toutes à voir couler des fleuves sur les bas-reliefs du Gandhâra. Est-ce un effet de cette proscription technique et l'oubli est-il né de l'absence de tout rappel aux yeux? Le miracle de l'inondation ne figure pas plus dans le *Mahâvastu* que sur nos sculptures, et c'est seulement pour mémoire que nous le notons sur ce catalogue.

Le miracle du feu. — Nous croyons, au contraire, reconnaître le double miracle du feu sur un fragment de frise, originaire de Sikri (fig. 223). Par deux fois il met en présence le Buddha et un vieil anachorète au-dessus d'un petit bûcher quadrangulaire, différent de ceux qu'on aperçoit à Sânchi (cf. sur la figure 142), mais tout pareil à ceux que nous avons vu dresser, pour l'accomplissement de leurs sacrifices, aux brahmanes du Kaçmîr. Les deux bûchers flambent; il faut donc croire que le Bienheureux vient de permettre au premier de s'allumer et n'a pas encore permis au second de s'éteindre. Comme d'habitude, la figure du Maître est alternativement tournée vers la gauche ou vers la droite. Quant au *jaṭila*, le même souci de la variété le fait se tenir tantôt debout, appuyé sur son long bâton, et tantôt assis à la porte de sa cabane. On ne peut s'empêcher d'être frappé de l'analogie de ces scènes et surtout de la dernière, avec celles dont il a déjà été question plus haut, lors des premières rencontres du Bodhisattva avec les ascètes brahmaniques (cf. fig. 189-191). La confusion est d'autant plus facile, que la présence d'un bûcher à côté de ces adorateurs du feu pourrait, à la rigueur, n'être qu'un accessoire sans portée. L'artiste en a-t-il eu le sentiment? Toujours est-il qu'il

[1] Cf. au contraire à Boro-Boudour (PLEYTE, fig. 85-89, 115, etc.).

a pris la précaution de placer à chaque fois, entre le Maître et Vajrapâṇi, la tête rasée d'un moine. Ce simple détail nous fournit, par une sorte de contre-épreuve, la vérification de notre hypothèse en rapportant obligatoirement l'épisode à la carrière du Buddha. De son côté, le vieillard est toujours flanqué de deux autres anachorètes, reconnaissables en dépit des mutilations de la pierre, l'un à son chignon (*jaṭâ*) et l'autre, bien que décapité, à son vase à eau (*kamaṇḍalu*). Outre que la symétrie y trouve son compte, l'apparition voulue et constante, en face du Buddha suivi de ses deux comparses, d'un groupe de trois ascètes brahmaniques semble

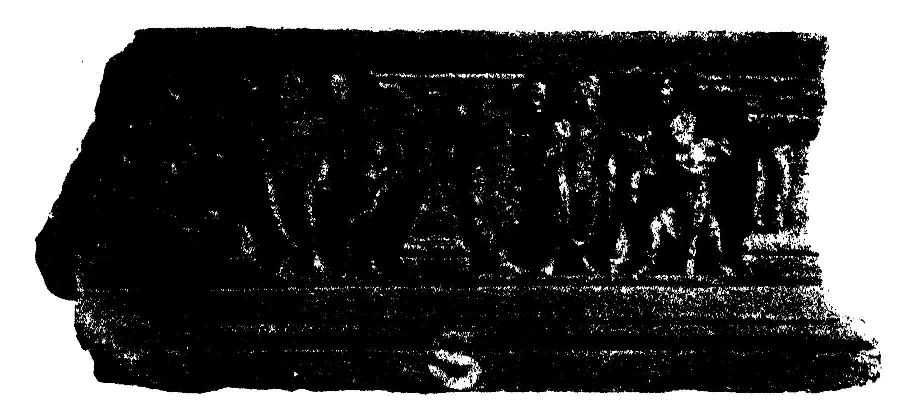


Fig. 223. — La conversion des Kâçyapas : le miracle du feu.
Musée de Lahore, n° 2341. Provenant de Sikri. Hauteur : 0 m. 13.

marquer l'intention de figurer en eux non point seulement l'aîné des Kâçyapas (celui dit *d'Uruvilvâ*) avec deux de ses disciples, mais bien les trois frères en personne. Enfin le fait que le bûcher en feu partage à chaque fois les deux camps adverses, comme s'il était l'enjeu de la partie engagée, souligne sur le bas-relief le rôle actif qu'il joue dans l'histoire. Pour toutes ces raisons, nous croyons pouvoir fixer avec confiance l'attribution de ce spécimen unique du miracle du feu et lui donner sa place parmi les tableaux de la conversion des Kâçyapas.

C'est à bon escient que nous employons ici le pluriel. Tandis que, dans la tradition pâlie, le Buddha n'a affaire qu'à Kâçyapa

d'Uruvilvâ et que les deux autres se convertissent successivement sur la foi et à l'exemple de leur aîné, nos sculpteurs et — peut-être à leur suite — le *Mahâvastu* le mettent régulièrement aux prises avec les trois frères à la fois et donnent leur triple conversion comme simultanée. Là ne se bornent pas d'ailleurs les transformations qu'a subies la légende dans l'Inde du Nord. La victoire sur le mauvais serpent est, dans le *Mahâvagga*, le premier prodige accompli par le Bienheureux, et fait d'ailleurs long feu, puisque la croyance du vieux Kâçyapa en sa propre supériorité n'en est nullement ébranlée : le *Mahâvastu* stipule au contraire que ce miracle est le dernier, et qu'il produisit un effet décisif sur l'esprit des trois frères. Ce n'est donc pas sans raison que nous l'avons gardé pour la fin. Doit-il au nombre des répliques qui le figuraient l'importance prépondérante qu'il avait ainsi fini par prendre dans l'imagination des fidèles? Ce qui est sûr, c'est que nous en connaissons nombre de reproductions. A l'ancien motif, déjà traité à Sânchi et à Amarâvatî, de la lutte avec le serpent dans le sanctuaire, l'art gréco-bouddhique en a même, comme nous allons voir, ajouté un autre, inconnu (et pour cause) à l'ancienne école, à savoir la présentation par le Buddha du serpent roulé au fond de son bol à aumônes.

La victoire sur le serpent. — Ici encore, et quelle que soit d'ailleurs l'espèce de relation qu'il faille imaginer entre eux, c'est le texte du *Mahâvastu* qu'il nous faut suivre pour préciser le sens des monuments : « Ainsi le Bienheureux convertit à l'aide de cinq cents miracles les trois frères, Kâçyapa d'Uruvilvâ en tête, avec tout leur entourage. Dernier miracle : Le Bienheureux, désireux de se coucher, dit à Kâçyapa d'Uruvilvâ : « Kâçyapa, je vais coucher « ici, dans ton temple du feu (*agni-çaraṇa*). » Kâçyapa d'Uruvilvâ dit : « Dans ce temple du feu, ô Gautama, personne ne doit entrer, qu'il « soit ou non un être humain; car un mauvais serpent (*nâga*) y de- « meure. C'en est à ce point que nous-mêmes nous nous écarterions « bien loin de ce temple du feu, par crainte de ce mauvais serpent. »

Le Bienheureux dit : « Avec ta permission, ô Kâçyapa, je coucherai « dans ce temple du feu... » L'anachorète persiste à refuser au Buddha une autorisation que dans le *Mahâvagga* il lui accorde à ses risques et périls; mais l'autre n'en fait qu'à sa tête, et à peine est-il entré et assis « qu'il se met à irradier. Et le serpent, incapable de supporter l'éclat du Bienheureux, se réfugie du côté où se trouvait son vase à aumônes, celui que lui avaient donné les quatre grands rois : et, grâce à l'usage que le Bienheureux fait de sa bienveillance, le serpent, pénétré et dompté, perd tout son poison et met de côté toute colère. Le temple du feu, en raison de l'éclat du Bienheureux, paraît n'être plus qu'un flamboiement. . . [1] ». La description du combat avec le Nâga est, on le voit, beaucoup plus simple que dans le *Mahâvagga*, où les deux adversaires luttent longtemps, fumée contre fumée et flamme contre flamme. En revanche, les anachorètes se sont avisés dans l'intervalle qu'il y avait mieux à faire que de rester, comme à Sânchi, en contemplation béate devant le spectacle de cet incendie : « Et il leur vint à l'esprit : « Par le mauvais « serpent, le religieux Gautama est brûlé et le temple du feu in- « cendié. Allons, prenons de l'eau et courons asperger le temple du « feu et délivrer le religieux Gautama. »

C'est bien ce que nous leur voyons faire sur un panneau souvent reproduit du Musée de Lahore (cf. *A. M. I.*, pl. 131). Au centre, le temple du feu, avec son double dôme, est exactement du même modèle que la chapelle de la figure 44 : des flammes s'en échappent également par toutes les ouvertures. Pour mieux éteindre l'incendie, les novices ont apporté des échelles du haut desquelles ils versent l'eau à pleines cruches. Mais ce serait aller trop vite en besogne que de vouloir reconnaître, après M. Grünwedel, sur la reproduction d'une mauvaise photographie de Lahore, dans le personnage qui occupe le coin supérieur droit du panneau, « le Buddha portant le serpent dans un vase à aumônes ». La première

[1] *Mahâvastu*, III, p. 428-429; *Mahâvagga*, I, 15.

raison, et qui dispense de toutes les autres, c'est que le sculpteur n'a représenté en fait qu'un autre novice apportant une cruche surmontée de son couvercle. Peut-être vaut-il encore la peine d'énoncer à ce propos la loi absolue qui veut que la personne du Maître ne paraisse jamais au second plan. Enfin nous savons de source certaine qu'à ce moment, pour les auteurs de textes comme pour ceux des sculptures, le Buddha est enfermé à l'intérieur du temple, en tête-à-tête avec son redoutable adversaire. Nous ne pouvons donc l'apercevoir, pas plus sur la figure 44 que sur le n° 464, à travers les murailles de pierre et le rideau de flammes qui ferme



Fig. 224. — La victoire sur le serpent de Kâçyapa.

Musée de Lahore, n° 2305. Provenant de Sikri. Hauteur : 0 m. 13.

la porte. Cette déception nous est épargnée par les figures 224 et 225 *b*, où le sanctuaire du feu a pris tout exprès l'aspect d'une simple hutte de feuillage, largement ouverte par devant. De chaque côté, nous voyons encore accourir les mêmes ***brahmacârin*** ou étudiants brahmaniques, apportant des cruches rondes ou en déversant le contenu sur le temple supposé embrasé; mais, de plus, nous apercevons le Buddha assis à l'intérieur sur un trône. Tantôt il a un vague geste rassurant de la main droite, et tantôt celui de la méditation; l'un n'est pas moins en situation que l'autre, car c'est aussi bien par la vertu de sa bienveillance que par la

ferveur de sa *samâdhi* qu'il triomphe du redoutable Nâga. Ce dernier, sous la forme d'un simple serpent — nullement polycéphale comme dans l'ancienne école (cf. fig. 228, au milieu et à gauche), — ou bien grimpe le long de la paroi, ou s'enroule sur lui-même au pied du trône en érigeant la tête, exactement dans la pose où ses pareils se dodelinent devant les charmeurs professionnels.

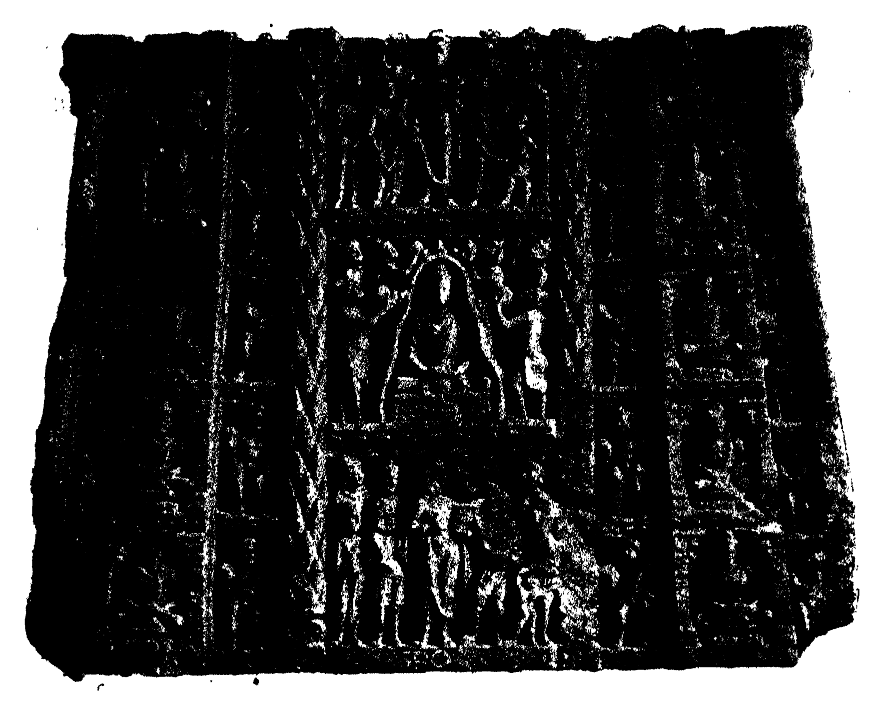


Fig. 225. — *a.* Présentation et *b.* Défaite du serpent de Kâçyapa; *c.* Conflit avec un hérétique nu (cf. fig. 261).
Musée de Lahore, n° 590. Hauteur : 0 m. 42.
Partie inférieure d'un pignon de *stûpa.*

La présentation du serpent dans le bol. — C'est la même position qu'il est censé avoir gardée au dernier acte de la légende, alors que nous ne voyons plus que sa tête émerger du bol à aumônes que tient à la main le Bienheureux. Nous avons déjà noté que ce motif était spécial à l'école gréco-bouddhique; mais cela ne veut pas dire qu'il faille lui attribuer l'honneur de son invention. Depuis longtemps, les plus anciens textes le proposaient à l'ingéniosité des artistes; il n'y fallait

que savoir figurer le Buddha. Quand le *Mahâvastu* nous dit : « Le Bienheureux, après avoir dompté le serpent et lui avoir ôté son poison, le mit dans un bol et le présenta à Kâçyapa d'Uruvilvâ... stupéfait », il est entièrement d'accord avec le *Mahâvagga;* il ne l'est plus quand il ajoute : « Or, certes, ces trois frères, Kâçyapa d'Uruvilvâ en tête, furent tous gagnés à sa cause par le Bienheureux au moyen de ce dernier miracle.... » On saisit ici clairement comment le

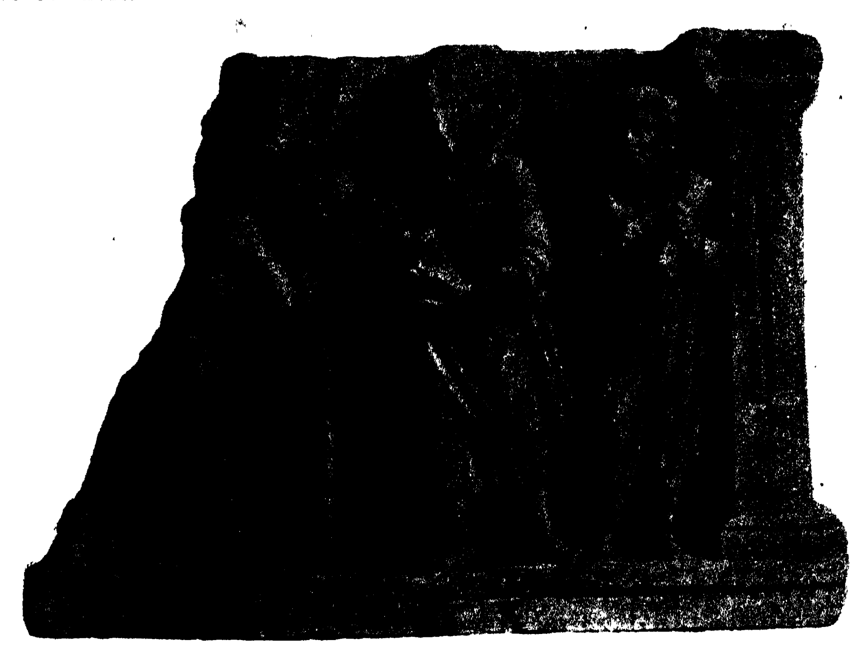


Fig. 226. — La présentation à Kâçyapa du serpent dans le bol (cf. fig. 257 *a*).
Musée de Lahore, n° 2345. Provenant de Sikri. Hauteur : 0 m. 12.

puîné et le cadet ont été après coup introduits dans des épisodes où ils ne paraissaient pas à l'origine; et le soupçon se confirme que cette introduction se fit sous l'influence des monuments figurés. Il était si simple et si tentant pour les fidèles, dès que le nombre des ascètes représentés était de trois ou davantage, de reconnaître en eux ou parmi eux les « trois Kâçyapas » légendaires. A la vérité, la forme ancienne du récit avait un dénouement trop frappant pour se laisser aisément oublier : en voyant flotter sur la Nairañjanâ les accou-

trements et les ustensiles érémitiques que les disciples de celui d'Uruvilvâ, après leur conversion en masse, ont, pour s'en débarrasser, jetés à l'eau, les deux autres frères, celui « de la rivière » et celui de Gayâ, pris d'inquiétude, accourent successivement et, chacun à leur tour, se font moines. Mais ce motif était justement de ceux que, comme nous venons de le dire, les sculpteurs gréco-bouddhiques rayaient impitoyablement de leurs papiers, par la raison qu'il suppose la représentation au naturel d'un fleuve; force leur était donc ou de ne convertir qu'un seul frère, ou de les convertir tous à la fois. C'est à ce dernier parti que s'est rangé avec eux le rédacteur du *Mahâvastu;* mais, en même temps, il n'a pas osé supprimer aussi radicalement l'épisode de la Nairañjanâ charriant tout le matériel brahmanique de l'ermitage : pour se tirer d'affaire, il l'a mis au compte d'un neveu des Kâçyapas.

Les monuments figurés eux-mêmes semblent avoir gardé quelques traces de ces tergiversations. Sur un bas-relief mutilé, qui doit être d'assez bonne époque, si l'on en juge par l'attitude et le type curieusement classiques de Vajrapâṇi (fig. 226), il se peut que la scène n'ait été qu'à trois personnages: le Buddha, tenant dans la main gauche le vase à aumônes d'où sort la tête du serpent, n'aurait devant lui que l'aîné des ascètes, toujours appuyé sur son bâton, comme il sied à un vieillard amaigri et cassé par l'âge (les textes tibétains ne lui donnent pas moins de cent vingt ans). Mais, d'après le n° 1169 de Lahore (originaire de Karamâr; hauteur, 0 m. 36), le Bienheureux tend de la main droite le bol au serpent vers trois ascètes dont la mimique expressive trahit, chez le premier, la surprise et déjà, chez les deux autres, la soumission. Nous reconnaissons sur la figure 257 *a*, en dépit de l'état de dégradation de la sculpture, la même scène et les mêmes acteurs. Le panneau inférieur de la figure 225 (*a*), d'un art infiniment moins vivant, introduit à gauche deux divinités en dehors de Vajrapâṇi et du moine : il s'ensuit que, pour la symétrie, le Buddha (tourné cette fois vers la gauche) a devant lui quatre ascètes au lieu de trois; le fait que l'un d'eux,

au premier plan, tient par la main un enfant nu ne dérouterait pas peu nos conjectures s'il pouvait y avoir ici le moindre doute sur l'attribution du bas-relief.

La conversion du serpent noir. — On s'étonnera peut-être que nous ne fassions aucun usage du n° 30 de Lahore (fig. 227) : c'est que nous ne croyons nullement à la connexion que l'on a quelquefois voulu établir entre cette scène et la légende des Kâçyapas[1].



Fig. 227. — La victoire sur le serpent noir de Râjagṛiha.
Musée de Lahore, n° 30. Provenant de Râṇigat? Hauteur : 0 m. 33.

Peut-être même convient-il de rompre un instant l'ordre biographique pour prévenir sur ce point toute confusion dans l'esprit du lecteur. L'absence totale sur le panneau de n'importe quelle figure d'ascète brahmanique peut d'ailleurs suffire à l'édifier. En dehors de l'obligatoire Vajrapâṇi et du moine (brisé, à droite) dont la présence n'a toujours d'autre portée que de rapporter l'occasion à la carrière du Maître, celui-ci n'est assisté que de personnages

[1] Cf. Grünwedel, *B. Kunst*, p. 120; édit. angl., p. 128.

laïques en grand costume royal. Le seul point commun avec les bas-reliefs qui précèdent est qu'il tient un serpent dans son bol à aumônes : mais d'abord il faut noter qu'il ne le tient pas de la même façon. En même temps que le Buddha a pris la pose du sacrificateur antique, le bol a pris la forme d'un vase libatoire avec le fond, où le serpent s'enroule, exposé aux yeux du spectateur; puis le bouquet de lotus qui jaillit de l'onde à la place où l'on attendrait l'autel nous prouve qu'il ne s'agit plus, comme traduisent les Chinois, d'un «dragon du feu», mais bien d'un *nâga* ordinaire. Selon l'habitude de ses congénères, celui-ci a pour séjour une pièce d'eau. D'autre part, sa forme purement animale et le fait que sa retraite n'est pas entourée d'une balustrade (cf. fig. 194-196) s'unissent au geste du Bienheureux pour le désigner comme un mauvais serpent que ce dernier a dû dompter. En ce sens, on peut dire que le miracle ici représenté est une sorte de doublet de celui dont le *nâga* des Kâçyapas fut déjà le trophée : c'est tout ce qu'en bonne méthode il est permis d'affirmer.

Les textes connaissent-ils un second prodige du même genre, mais accompli dans d'autres circonstances et dans un autre milieu? Il y a tout lieu de le croire, d'après l'analogie accumulée des autres bas-reliefs et en raison des étroits rapports que nous avons constatés entre la tradition écrite et la figurée. Ce qui pourrait en revanche se produire, c'est que nous ne connaissions pas le texte en question. Nous croyons pourtant l'avoir déjà, par bonne chance, rencontré[1]. Il y avait à Râjagriha, la ville capitale du Magadha, un homme fort riche mais avare, et qui avait enfoui son trésor dans le jardin qu'il possédait aux portes de la ville. C'est là qu'à sa mort il renaquit, comme pour le garder, sous la forme d'un serpent noir au regard si empoisonné qu'il répandait la terreur dans la ville. Averti, le roi Bimbisâra juge qu'il n'y a de recours qu'en le Buddha, et vient en grande pompe le prier de vouloir bien dompter

[1] *Avadâna-çataka*, VI, 1 (trad. FEER, p. 198 et suiv.); cf. SCHIEFNER, *Leben*, p. 302.

la bête venimeuse. Le Bienheureux y consent, se transporte au jardin et, après avoir rendu le serpent inoffensif, «le met dans son vase à aumônes...». Toutes les apparences, on le voit, sont pour que nous ayons ici représenté le *krisnasarpa* de cette légende : du moins est-ce justement des personnages costumés de la sorte à qui l'on devrait s'attendre pour figurer le «roi Bimbisâra» et son cortège fait «d'habitants du Magadha».

L'ENTRÉE À RÂJAGRIHA. — De toute manière, l'ordre biographique nous aurait également mis en présence du roi Bimbisâra. On se rappelle que nous l'avons rencontré dès avant la Sambodhi (voir p. 371). Les textes tibétains et singhalais veulent même qu'il ait déjà eu maille à partir avec un serpent noir, gardien jaloux de ce «Bois-des-Bambous» (*Venu-vana*) qui allait devenir, de par sa générosité royale, la première propriété foncière de la nouvelle communauté. Il semble qu'il se soit produit une confusion entre le parc qui fut le théâtre de la victoire du Buddha sur le *nâga* et celui qui fit l'objet de la première donation[1]. Faut-il, ici encore, faire remonter la faute de cette contamination des motifs à leur voisinage sur les monuments figurés? Devons-nous plutôt admettre un simple mélange des deux récits dû à quelque infidélité de mémoire? Quoi qu'il en soit, pour reprendre la suite des événements, le *Mahâvagga* nous raconte maintenant que le Buddha, aussitôt les Kâçyapas convertis avec leurs mille disciples, se met en route, en les traînant à sa suite, vers la capitale toute voisine du Magadha. C'est aussi ce qui est représenté, selon la vieille formule indienne, sur la balustrade d'Amarâvatî (voir fig. 228). Entre les deux médaillons, en commençant par la gauche (il s'agit d'une face intérieure de pilier, cf. p. 268), on assiste d'abord à la victoire sur le

[1] SCHIEFNER, *Leben*, p. 253 : ROCKHILL, *Life*, p. 43 ; Sp. HARDY, *Manual*, p. 198-199, et au contraire BEAL, *Rom. Leg.*, p. 314, où le *Karandaka-nivâpa* semble distinct. A noter encore une apparition de Mâra sous la forme d'un serpent dans ce même parc (*Mâra-samyutta*, I, 6, d'après E. WINDISCH, *Mâra und Buddha*, p. 92).

serpent, marquée par les deux pieds placés de chaque côté du cou d'un *nâga* polycéphale; puis, au milieu, les mêmes anachorètes à chignon qui entouraient tout à l'heure le temple du feu écoutent à présent la prédication du Maître, symbolisé par un court pilier surmonté d'un *triçûla* et placé sur un trône; enfin, à droite, transformés en moines bouddhiques, ils suivent ce même pilier qui, posé au-dessus des pieds sacrés, marche devant eux dans une gloire. Il va les conduire aux portes de Râjagriha : car il faut bien vivre, et dorénavant, pour vivre, les ci-devant ermites devront aller mendier à la ville; mais, d'autre part, il est interdit aux *bhikṣu*, comme aux religieux de toutes sectes, de séjourner à l'intérieur des cités. Le roi du pays, Bimbisâra, ne peut manquer de renouveler au Buddha, selon un protocole arrêté d'avance et dont la tradition ne se départit jamais, la visite qu'il lui avait déjà faite lors de son premier passage, quelque sept ans auparavant. Nous avons cru plus haut le reconnaître au moment où il s'acquitte de ce pieux devoir (fig. 188), mais le bas-relief nous a paru se rapporter à sa première démarche : nous n'en connaissons pas qui satisfasse aux conditions énoncées pour la seconde. Présence de moines nombreux, hésitation de la vénération des fidèles laïques entre le Maître et le nouveau disciple, démonstration publique de la subordination de Kâçyapa d'Uruvilvâ, etc., aucun de ces traits ne se retrouve, pour autant que nous sachions, sur les sculptures gréco-bouddhiques. Il se peut, en revanche, que ce sujet soit à la base de la composition touffue, et aussi riche en moines qu'en laïques, qui remplit le médaillon supérieur de la figure 228. Du moins, si l'on juge à propos d'établir un lien entre cette scène et celles qui l'avoisinent, on ne peut guère y chercher que les anachorètes convertis en moines et la cour du roi Bimbisâra; lui-même serait à la place d'honneur (au premier plan, à la gauche du trône), coude à coude avec l'aîné des Kâçyapas, tandis que l'emblème du Buddha, placé sur le siège et sous l'arbre, nous fait entendre qu'il prêche sa doctrine pour le bénéfice de son royal visiteur.

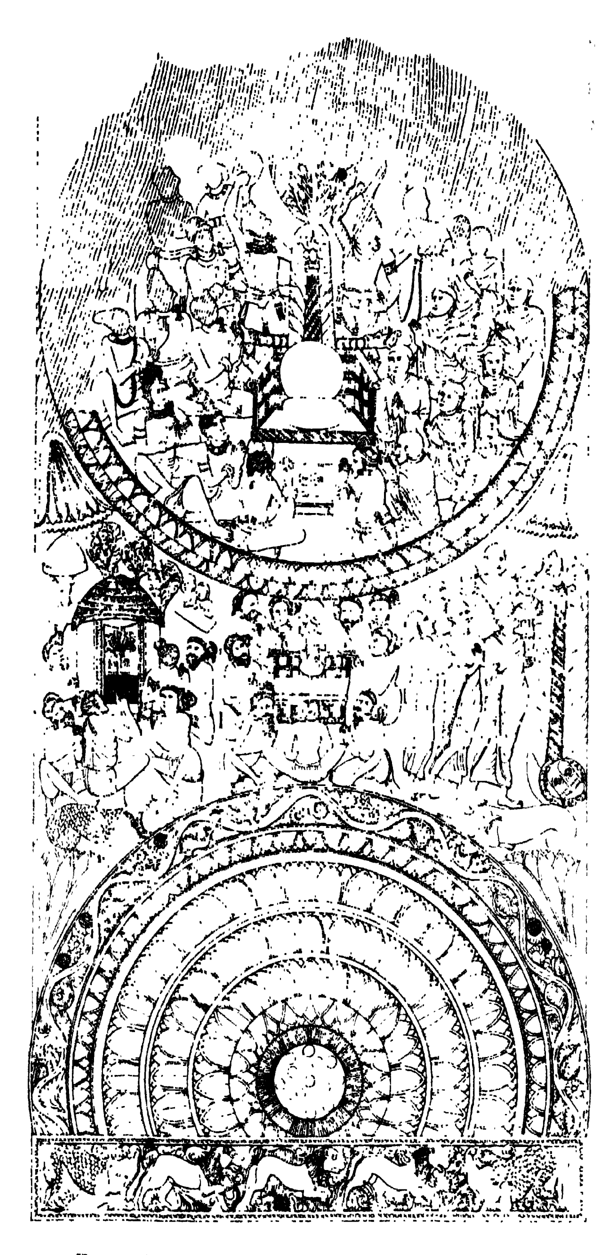


FIG. 228. — LA CONVERSION DES KÂÇYAPAS À AMARÂVATÎ.

Face intérieure d'un pilier de la balustrade du stûpa. *Largeur :* 0 m. 85.

D'après FERGUSSON, pl. LX[illegible].

Cependant la visite se termine, comme d'habitude, par une invitation à dîner pour le lendemain, et le Bienheureux signifie son acceptation par son silence : qui ne dit mot consent. Ici se place, au moment même où le Buddha se rend à son tour au palais de Bimbisâra, une scène célèbre et qui paraît avoir tenté nos sculpteurs. Dûment averti, selon le code de la politesse indienne, que «le repas est prêt», le Buddha s'est habillé comme pour sa quête, et, à l'heure canonique (il fallait que le dîner des moines fût pris avant midi), il se met en marche avec son cortège de disciples vers



Fig. 229. — L'entrée à Râjagriha.
Musée de Lahore. Provenant de Karamâr. Largeur : 0 m. 30.
D'après une photogr. du Musée de Calcutta.

la demeure de son hôte du jour : «En cette circonstance, est-il écrit[1], Çakra, l'Indra des Dieux, prit l'apparence d'un novice (*mâṇavaka*) et, par-devant la communauté des moines avec le Buddha à sa tête, pas à pas il marchait en chantant des stances» à sa louange. Voyez en effet, à gauche de la figure 229, ce jeune homme à type de *brahmacârin*, qui, pour faire honneur au Bienheureux, marche à demi-tourné vers lui et chante en s'accompagnant d'un tambourin

[1] *Mahâvagga*, I, 22, 13-14.

à mains (*mṛidaṅga*) suspendu par une cordelette à son épaule. Par derrière se dessinent la porte et les remparts crénelés de Râjagriha, sur lesquels se pressent déjà des têtes de curieux : et la procession se déroule, venant de la droite, avec le Buddha en tête, toujours suivi de Vajrapâṇi et d'un moine représentant la communauté, et escorté de fidèles laïques qu'émerveille, comme il est écrit, la beauté du divin héraut et qui n'en conçoivent qu'une opinion plus avantageuse de son Maître. Aussi considérons-nous volontiers l'identification comme acquise, au moins pour la figure 229

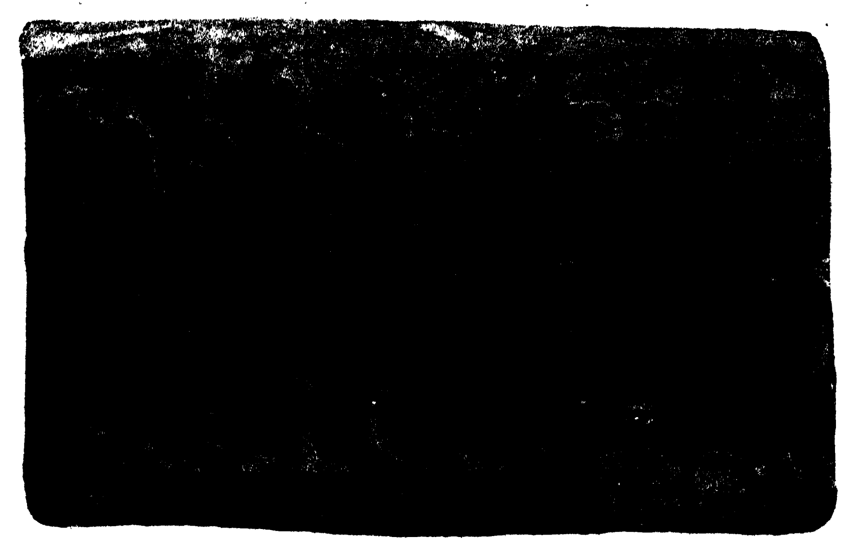


Fig. 230. — Même sujet.
Musée de Lahore, n° 128. Hauteur : 0 m. 15.

ou encore pour la figure 230, mais non point pour toutes celles qui mettent en scène un tambourineur; c'est ainsi, par exemple, que, sur la figure 256 *b*, la disparition de l'indication des murailles et l'introduction d'un second musicien nous jetteront sur une tout autre piste.

Le Buddha chez les Çâkyas. — C'est encore dans le Bois-des-Bambous de Râjagriha, mais seulement par messagers, que le roi Çuddhodana invite son fils, dont la renommée s'est déjà répandue

dans l'Inde, à venir le voir dans sa ville natale de Kapilavastu. Et d'abord il le fait sans grand succès : car chacun de ses envoyés (leur nombre varie dans les textes de 2, sans plus, à 9,000), aussitôt arrivé près du Bienheureux, se fait moine et oublie du même coup, avec tous les autres soucis de ce monde, la commission dont il s'était chargé. Seul Udâyin, quoique également entré dans les ordres, tient la promesse qu'il avait faite à Çuddhodana et transmet au Çâkya-muni l'invitation de son père. Il n'y a pas de doute qu'il ne faille le reconnaître, à l'extrémité droite de la figure 231 (*a*), dans le suppliant qui y est assis à la gauche du Maître environné de ses disciples. Toutefois son costume laïque est en contradiction avec la version ordinaire des textes et il n'aurait pas manqué de dérouter nos recherches, si les trois autres scènes représentées sur cette frise continue ne développaient visiblement l'histoire dont la requête d'Udâyin est le prélude obligé.

L'invitation de Çuddhodana dûment transmise, voici en effet que nous assistons à la rencontre du père et du fils (fig. 231 *b*). A ce sujet, le *Mahâbhinişkramaṇa-sûtra* et le *Mahâvastu* [1] posent une même et fort délicate question d'étiquette. D'une part, la dignité du parfait Buddha lui interdit de se lever devant âme qui vive; mais, d'autre part, peut-il rester assis devant son père et ne risque-t-il pas de choquer par ce manque apparent d'égards l'orgueil proverbial de sa famille? A l'approche de Çuddhodana il se tire de la difficulté en se promenant «sans que la plante de ses pieds touchât la terre» : et c'est pourquoi nous voyons le roi prosterné «rendre hommage à son fils pour la troisième fois». Cette attitude du monarque mise à part, il semble qu'il faille rapprocher de cette scène le n° 4 du Musée du Louvre et le compartiment de droite de la figure 232 (*a*) qui le reproduit à peu de chose près : outre que le Buddha s'y promène dans l'air, un détail du panneau suivant (fig. 232 *b*) vient encore à l'appui de cette hypothèse. Le Bien-

[1] Beal, *Rom. Leg.*, p. 351; *Mahâvastu*, III, p. 114.

heureux y est en effet assis sous la représentation conventionnelle d'un figuier indien (cf. fig. 213 et fig. 238 *a*) : or, nous dit-on, c'est un parc de *nyagrodha* que son père lui octroya comme résidence aux portes de Kapilavastu. Le même bas-relief nous fournit en même temps une vivante illustration d'une scène à laquelle il est fait fréquemment allusion dans les textes canoniques. Un moine verse l'eau d'une aiguière sur les pieds du Buddha que lave, posés sur un tabouret, l'un des fidèles laïques. Comme ceux-ci viennent de l'accueillir à sa descente des airs, apparemment il n'est pas souillé par la poussière de la marche, et c'eût été le cas

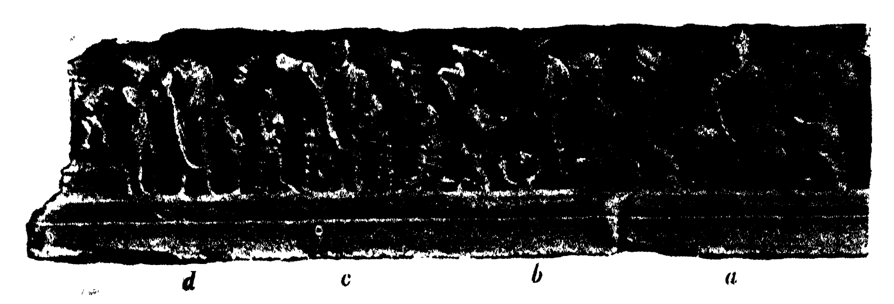
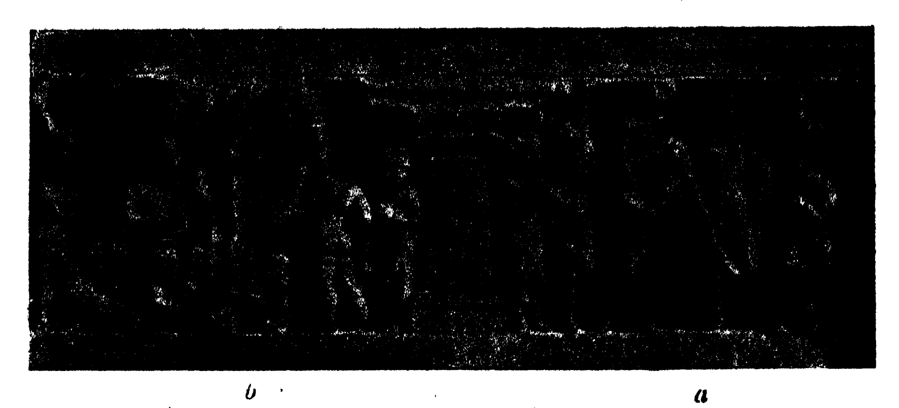


Fig. 231. — Le Buddha chez les Çâkyas.
a. Invitation, *b*. Arrivée, *c*. Réception, *d*. Enlèvement de Râhula.
Musée de Calcutta, n° G. 67. Hauteur : 0 m. 145.
D'après une photogr. du Musée.

ou jamais de se dispenser de cette cérémonie si elle n'était dans les idées indiennes l'accompagnement nécessaire d'un bon accueil (cf. *J. I. A. I.*, 1900, fig. 13).

Nous inclinerions également à penser, mais sans pouvoir en apporter aucune preuve décisive, que la figure 233 nous présente le tableau, non pas d'une réception quelconque, mais bien de celle que les Çâkyas firent à leur illustre parent. Ce qui est sûr, c'est que le Bienheureux y est l'invité d'une nombreuse, riche et noble famille. Le parasol placé au-dessus de sa tête est sans doute là pour marquer, en même temps que sa haute dignité, le caractère royal de la demeure qui l'abrite. Ses hôtes sont assis à sa gauche, à la place d'honneur qui revient aux hommes, et ses hôtesses à sa droite.

De l'ensemble des attitudes recueillies ou émerveillées se dégage le parfum d'édification requis. Si notre hypothèse est juste, c'est Çuddhodana qui serait assis au premier rang des princes; en face de lui, la première place revient régulièrement à Mahâprajâpatî, entourée des femmes du gynécée. Quelques-unes de ces dernières contemplent la scène du haut des galeries des appartements intérieurs et la recherche, curieuse à noter, d'un effet de perspective leur a fait assigner une taille plus petite par le sculpteur. Y a-t-il quelque rapport entre ce détail et la légende qui veut que Yaçodharâ se soit refusée à venir la première saluer son ancien époux?



b a

Fig. 232. — Arrivée du Buddha (chez les Çâkyas?).
Musée de Calcutta, n° G. 50. Hauteur : 0 m. 20.
D'après une photogr. du Musée.

Ce serait en tout cas une vaine tentative que d'essayer de reconnaître ici la princesse délaissée; car les lois de la symétrie se sont jointes à la paresse du sculpteur pour uniformiser les types et répéter les poses. Il semble que nous soyons plus heureux sur la version résumée de la figure 231 *c*; du moins, le petit garçon nu debout devant le siège du Maître ne peut être que Râhula, l'enfant né de son mariage avant son entrée en religion, et ce fait certain suffit à rendre probable l'identification de la femme assise à sa droite avec son ex-épouse Yaçodharâ.

Reprenons en effet la suite du récit sur pierre de la figure 231 :

nous constatons que le Bienheureux, dès qu'il a repris terre, a accepté une invitation à dîner dans le palais. La preuve en est dans la petite table pliante que, pour faciliter le service, il était d'usage de disposer, chargée de mets, devant chacun des convives, à l'occasion de ces pieuses agapes (cf. fig. 241 et 262). Si même la tournure hiératique de la figure 233 n'en avait tué ou au moins singulièrement affaibli la valeur épisodique, nous dirions qu'elle

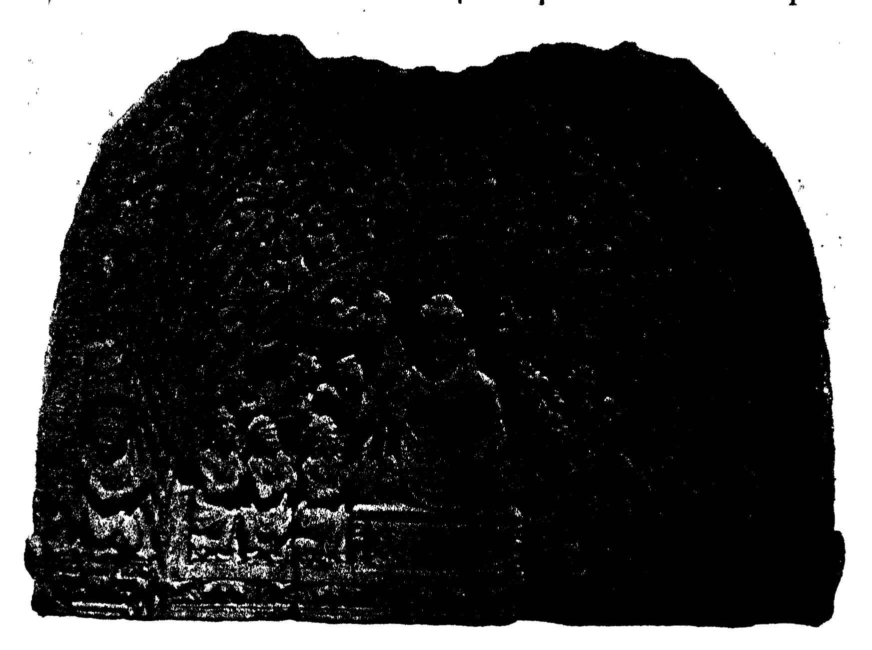


Fig. 233. — Réception du Buddha (chez les Çakyas?).
Musée de Calcutta. Provenant de Loriyân-Tangai. Largeur : 0 m. 98.
D'après une photogr. de M. A.-E. Caddy, au Musée.

nous transporte quelques instants plus tard, à l'heure où, les mains lavées, les bols et les tables enlevés, le maître de la maison et sa famille s'assoient autour du Bienheureux pour écouter la bonne parole. Mais l'auteur de la figure 231 ne craint pas de mettre les scènes doubles : le repas n'est pas encore terminé que, par-dessus la table pliante, le petit Râhula, pris d'un insurmontable attachement pour ce religieux de passage, vient, selon l'expression du *Mahâvastu*, «s'attacher à un coin de sa robe mo-

nastique »[1]. C'est la voix du sang qui parle : et nous ne voyons nulle part ici que Yaçodharâ ait besoin, comme dans la tradition pâlie et sur les sculptures d'Amarâvatî, de pousser l'enfant à venir réclamer son « héritage ». Spontanément il déclare vouloir entrer dans les ordres pour suivre l'exemple paternel; et, si fort qu'en soit le chagrin conçu par son grand-père Çuddhodana, il ne semble pas non plus que le Bienheureux ait grande opposition à vaincre pour l'emmener, accroché à son bras (fig. 231 *d*), dans l'intention d'en faire un religieux en dépit de son bas âge.

La conversion de Nanda. — Une autre conversion célèbre, opérée vers le même temps par le Buddha dans sa propre famille, est celle de Nanda, son demi-frère consanguin; mais ici l'histoire est presque aussi bouffonne qu'édifiante, et l'on en pourrait faire un vaudeville sous le titre du « Converti malgré lui ». Pour arracher Nanda au monde, le Bienheureux, dans sa compatissante sagesse, le prend véritablement par surprise. Grâce à un stratagème ingénieux, il commence par l'entraîner jusqu'à son couvent; là, le pauvre prince se trouve ordonné moine avant même d'avoir eu le temps de se reconnaître; enfin ses tentatives d'évasion sont d'autant plus comiques qu'elles avortent toujours. Il est impossible de ne pas croire que les fidèles se soient franchement divertis, au moins de ces dernières scènes : les artistes gréco-bouddhiques n'ont eu garde de négliger cette mine à tableaux vivants. Ils en distinguent trois, autant que d'actes dans la pièce : avant, pendant et après l'ordination.

L'enlèvement de Nanda. — Tel est, en effet, le nom que mérite ce premier épisode, pourvu qu'il soit bien entendu que, pour entraîner son demi-frère avec lui jusqu'à sa retraite, le Bienheureux use de ruse et non de violence. Les textes établissent d'ailleurs sa préméditation : ceux du Sud ajoutent même cette circonstance

[1] *Mahâvastu*, III, p. 262; cf. *Nidânakathâ*, édit., p. 91, ou traduct., p. 128, et *Amarâvatî* (Fergusson, pl. LIX, 2, et Burgess, pl. XLII, 5).

aggravante que, ce jour-là, le bon Nanda devait être nommé héritier présomptif, se marier et pendre la crémaillère, si bien que le Bienheureux aurait troublé trois fêtes à la fois[1]. Mais, d'ordinaire, on nous donne Nanda comme déjà marié à la plus belle femme du pays : qu'elle fût son épouse ou sa fiancée, il était en sa compagnie au moment où le Buddha l'emmène à sa suite. Nous comprenons dès lors pourquoi le beau bas-relief rapporté de Hidda par M. W. Simpson (fig. 234) nous montre tout d'abord, à droite, une scène

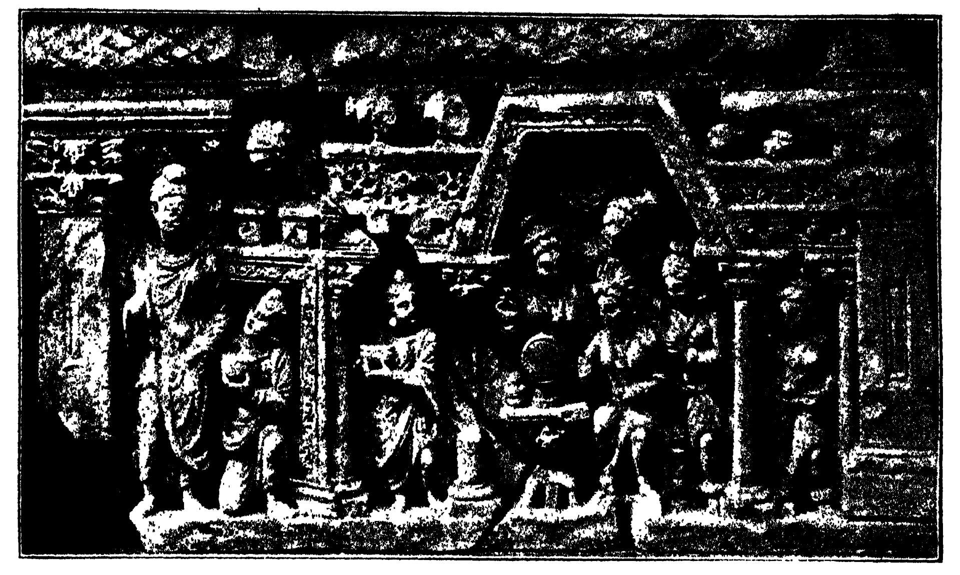


FIG. 234. — L'ENLÈVEMENT DE NANDA.
British Museum. Provenant de Hidda. Hauteur : 0 m. 30.
Cliché prêté par le Royal Institute of British Architects. Cf. *J.R.I.B.A.*, déc. 1893.

d'intérieur qui se retrouve par ailleurs sur un fragment de Calcutta (fig. 235). Une dame du meilleur monde est à sa toilette, entourée de ses caméristes; là elle s'admire dans un miroir à pied, posé sur un guéridon auprès d'une boîte à parfums; ici elle semble tenir le miroir de la main gauche et tremper l'autre en quelque onguent; à chaque fois l'une de ses femmes est occupée à la peigner. Cette partie est

[1] *Nidâna-kathâ*, éd., p. 91, ou trad., p. 128.

IMPRIMERIE NATIONALE.

perdue sur le bas de la figure 237 (*a*), mais on distingue encore, comme sur les deux autres, Nanda sortant de la maison sur les pas du Buddha en tenant à deux mains le vase à aumônes de ce dernier, qu'il s'est empressé de remplir [1]. Le temps, pense-t-il, de le rendre au Bienheureux, et il rentre chez lui retrouver sa femme : mais son impérieux demi-frère en a jugé autrement. Astucieusement, il se refuse à lui reprendre le vase, si bien que force est au pauvre Nanda d'être poli jusqu'au bout et de le suivre, toujours



Fig. 235. — Fragment du même sujet.

Musée de Calcutta, n° G. 88. Hauteur : 0 m. 28.

D'après une photogr. du Musée.

plus loin de sa maison, sur le chemin de l'ermitage. Aussi, à la gauche du bas-relief, nous le voyons encore derrière le Maître sortir de la ville par une porte à créneaux ou finalement tomber à ses pieds, toujours ce bol encombrant entre les mains : et, semble-t-il, c'est toujours vainement qu'il le lui offre.

[1] Cf., à Amarâvatî, Burgess, pl. XLI, 5 en bas, où toute cette scène est représentée.

L'ordination de Nanda. — Nous ne prétendons pas dire si la prévenance de Nanda fut bien ou mal récompensée : ce qui est sûr, c'est qu'elle lui vaut d'être fait moine. De son ordination nous connaissons aux moins trois répliques : l'une à Paris, la seconde à Lahore et la dernière à Calcutta. Les textes placent la scène dans le Nyagrodhârâma, voisin de Kapilavastu. Cette localisation est confirmée par la représentation au-dessus de la tête du Buddha d'un figuier indien sur la figure 238 *a*, la seule dont la partie supérieure soit intacte. A la droite du Maître se tient toujours,



Fig. 236.— L'ordination de Nanda.

Musée du Louvre, n° 42. Provenant du Swât. Largeur : o m. 45.

assis sur un tabouret de rotin et plus ou moins résigné à son sort, un jeune prince; autant le nommer tout de suite, c'est Nanda. Au Louvre (fig. 236), il est encore paré de ses bijoux; à Lahore (fig. 237 *b*), il en est déjà dépouillé, et un personnage laïque, placé à l'extrême gauche du spectateur, a recueilli dans le pan de son manteau toutes ces parures, de la même manière que nous avons vu Chandaka porter celles que le Bodhisattva venait de quitter (cf. fig. 184-187). Derrière Nanda est debout un homme vêtu d'un simple pagne, d'ordinaire fort court, ce qui dénote déjà un homme de basse caste : à la trousse de bambou qui pend à son

épaule ou à son bras gauche et au rasoir (*kṣura* ou *khura*) de forme semi-circulaire qu'il a dans sa main droite (voir surtout fig. 236), nous reconnaissons un barbier indien (*nâpita*). Ses congénères actuels continuent à être d'une condition sociale fort peu relevée, et, si leurs outils ont changé, on les voit toujours passer le rasoir sur le crâne de leurs clients, sans autre précaution que de l'humecter d'eau claire. Telle est aussi la vulgaire raison d'être de l'aiguière dont on aperçoit au moins les vestiges sur les trois bas-reliefs. A Paris, où la cérémonie est moins avancée, c'est un moine qui la porte, ou plutôt la portait à deux mains, debout entre le Buddha, seulement persuasif, et Nanda, encore hésitant; à Lahore et à Calcutta (fig. 237 *b* et 238 *a*), le pauvre Nanda, le corps penché en avant et les coudes sur les genoux, a déjà abandonné au fer du barbier sa longue chevelure que le Buddha est en devoir d'arroser copieusement. Quand on pense aux spéculations qu'on aurait pu échafauder sur ce geste, on regrette presque de devoir constater qu'il ne s'agit pas d'un baptême, mais d'un simple *shampoing!*

Ainsi donc les trois bas-reliefs représentent clairement l'opération de la tonsure d'un nouveau moine, et nous devons quelque obligation aux sculpteurs qui ont profité de l'histoire de Nanda pour nous faire assister au premier rite de son ordination. C'est une cérémonie que les textes légendaires ne s'attardent guère à décrire. C'est à peine si le *Mahâvastu* nous donne quelques détails au sujet de l'admission dans l'ordre de Râhula et nous avertit en passant « que le barbier aiguise son rasoir » et que Yaçodharâ pleure sur les boucles coupées du petit prince. Ensuite le novice n'a plus qu'à revêtir les robes d'un brun roux (*kâṣâya*) : tous les signes du laïque (*gṛihi-linga*) sont dès lors abolis, et le voilà devenu moine. De son côté, Buddhaghoṣa a une note intéressante sur l'ordination de Subhadra, le dernier converti du Maître. Ânanda « l'emmena à l'écart, lui versa de l'eau sur la tête avec une aiguière, lui rasa les cheveux et la barbe, le vêtit des robes jaunes », et, après lui avoir fait répéter

quelques formules, « le ramena près du Bienheureux »[1]. Mais, d'ordinaire, la transformation est censée se faire d'une manière aussi miraculeuse qu'instantanée : le Buddha n'a pas plus tôt prononcé la formule consacrée : « Viens, moine, et mène la vie religieuse », que, pour ses interlocuteurs — fussent-ils au nombre d'un millier, comme les disciples des trois Kâçyapas, — tonsure et vêture sont

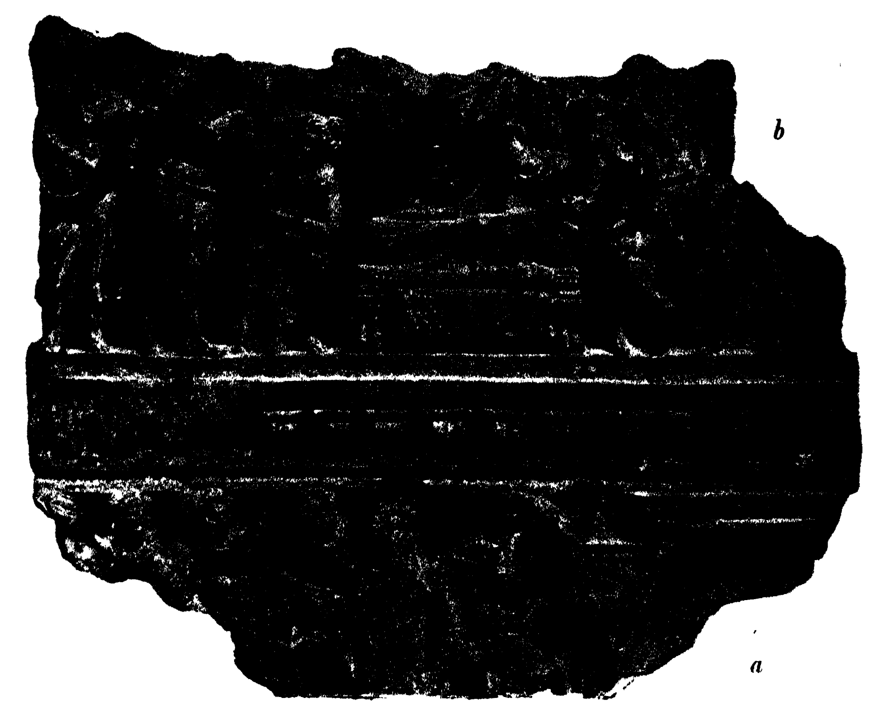


Fig. 237. — Fragments de : *a*. L'enlèvement et *b*. L'ordination de Nanda.
Musée de Lahore, n° 59. Largeur : 0 m. 30.

déjà choses faites et qu'ils ont pris l'air de moines qui auraient reçu l'investiture depuis cent ans! Ici les choses se passent heureusement de manière plus prosaïque, et le Buddha lui-même ne dédaigne pas de mettre la main à la besogne. Sur le motif du Louvre n'assistent à la scène, outre l'indispensable barbier, que des membres de la communauté, d'ailleurs impassibles (fig. 236). Le sculpteur

[1] *Mahâvastu*, III, p. 270, et cf. p. 430; Rhys Davids, *S. B. E.*, XI, p. 110.

de Calcutta a introduit nombre de figurants qui y prennent surtout un intérêt de curiosité, y compris un Vajrapâṇi à la barbe bouclée. Mais de plus, ici comme à Lahore, nous apercevons une seconde fois le barbier, debout à la gauche du Maître et faisant le geste d'un homme en train de parer une bourrade. Cette attitude défensive lui est évidemment dictée par la vivacité d'un personnage laïque dont la figure 237 *b* nous laisse voir qu'il se dresse brusquement, tandis que sur la figure 238 *a* nous apercevons son bras levé comme pour frapper : il ne fait pas de doute pour nous que ce bouillant laïque ne soit encore notre Nanda, de l'autre côté si calme! Comme il arrive fréquemment, deux moments de la même scène étaient représentés sur le même panneau. Si ces derniers étaient complets, nous assisterions sur la gauche du Maître à une velléité de révolte de la part du néophyte, velléité que les textes ne se bornent pas à rapporter, mais qu'ils placent expressément, avec un sens dramatique remarquable, au moment précis où le barbier va porter les mains sur lui. C'est seulement après ce sursaut si naturel, et non sans avoir quelque peu malmené l'innocent opérateur, que, comme nous le voyons faire à la droite du Buddha, il finit par courber sous le rasoir une tête docile. Si, en dépit de tous les cas de répétition que nous avons déjà rencontrés, on pouvait hésiter à admettre cette restitution, il suffirait de faire remarquer que dans le compartiment supérieur de la figure 238 *b* nous allons avoir encore à reconnaître deux fois Nanda sous son costume de moine, d'abord à la gauche, puis à la droite du Bienheureux.

La tentative d'évasion de Nanda. — On nous dit, en effet, que le souvenir de sa belle épouse continue, même après l'ordination, à hanter l'esprit de Nanda, et il ne songe qu'à s'enfuir du couvent pour aller la rejoindre. Aussi bien, au moment où il sortait de leur maison pour apporter au Buddha son vase à aumônes, elle lui avait bien recommandé de ne pas s'attarder loin d'elle. Or, un jour, son tour vient de garder le monastère pendant la quête matinale du Bienheureux et des autres moines : c'était l'occasion tant attendue.

Nous traduisons à notre tour la traduction que S. Beal a donnée de la traduction chinoise[1] : « Le Seigneur, connaissant ses pensées, lui dit avant de partir : « Nanda, si tu as occasion de quitter le « monastère, veille bien, avant que de sortir, à fermer toutes les

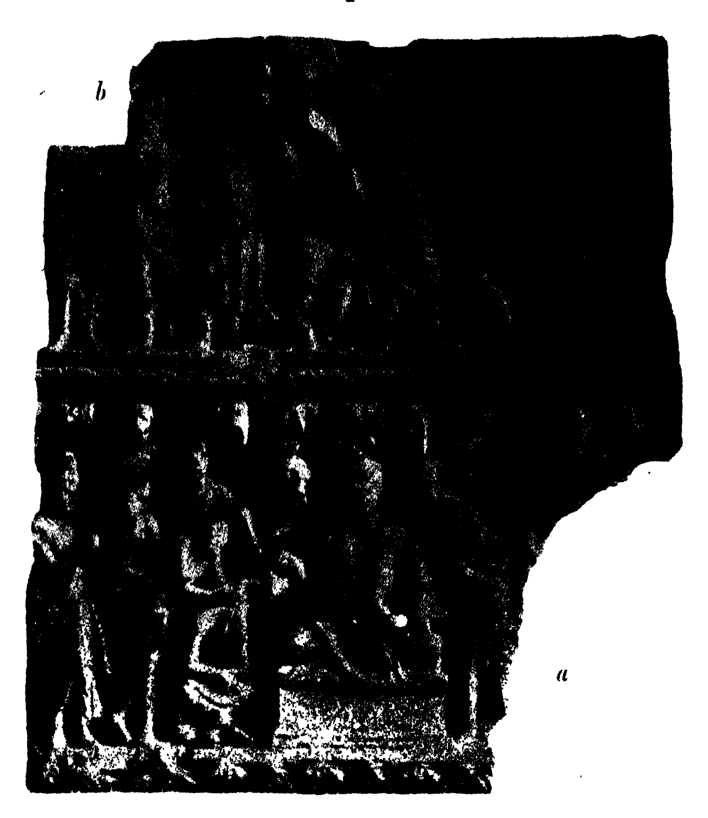


Fig. 238. — *a.* L'ordination, et *b.* L'évasion de Nanda.
Musée de Calcutta, n° G. 11. Hauteur : 0 m. 60.
D'après une photogr. du Musée.

« portes des diverses cellules. » Sur ces mots, l'Honoré-du-monde s'en alla vers la ville pour mendier sa nourriture quotidienne. Alors Nanda pensa : « Voici venue pour moi l'occasion de m'échapper « et de retourner à la maison ! » Comme il sortait du monastère, il vit que la porte de la chambre du Seigneur était ouverte : il

[1] *Rom. Leg.*, p. 372.

alla donc la fermer, et, ce faisant, il pensait : «Je vais tout juste «fermer cette porte et puis me hâter vers ma maison.» Il ne l'eût pas plus tôt fermée, qu'il s'aperçut que celle de la chambre de Çâriputra était grande ouverte; il courut donc aussi pour la fermer, pensant : «Maintenant, je vais rentrer à la maison», quand, au même moment, il vit que la porte de Maudgalyâyana était ouverte... », etc. Toutes les portes et tous les noms des douze principaux disciples y passent; mais, si les auteurs bouddhiques ne reculent devant aucune répétition, les sculpteurs ont leurs raisons pour être moins prolixes : aussi le nôtre se borne-t-il à nous montrer (fig. 238 *b*), sur la droite du spectateur, le moine Nanda en train de tirer à soi au moyen d'un anneau le battant d'une seule et unique porte : il n'en faut pas plus pour remémorer toute l'histoire au fidèle averti.

Cependant, même dans le texte, Nanda finit par se lasser de ce petit jeu : «Étant allé de cellule en cellule pour en fermer les portes, et voyant qu'il n'en avait pas plus tôt fermé une qu'une autre s'ouvrait, et ainsi de suite, Nanda se mit à penser en lui-même : «A quoi bon me donner tant de mal? Ces moines trouveront tou- «jours des reproches à me faire, que les portes soient ouvertes ou «fermées. Je vais me hâter de retourner à la maison, car le Maître «va bientôt rentrer.» Dans cette pensée, il se hâta à travers le Parc-des-figuiers (*Nyagrodhârâma*), désireux de s'échapper. Mais, juste à ce moment, l'Honoré-du-monde s'aperçut, grâce à son pouvoir spirituel, de ce qui se passait, et immédiatement il se transporta en ce lieu et entra dans le Parc-des-figuiers au moment où Nanda, venant du couvent, se hâtait vers Râjagriha (*lire :* Kapilavastu). Apercevant soudain le Buddha, Nanda s'accroupit derrière un arbre pour se cacher. Mais le Seigneur, par son pouvoir, fit que l'arbre s'éleva tout droit en l'air, et ainsi Nanda fut découvert, accroupi à la place où il se cachait... » Est-ce la peine d'insister sur le fait que nous l'apercevons en effet aux pieds du Buddha, en train d'avouer ses coupables pensées, tandis que le

tronc du figuier, visiblement de la même espèce que celui sous lequel est assis le Maître pendant la scène de l'ordination (cf. fig. 238 *a*), se tient suspendu en l'air au-dessus de sa tête. Même à travers ces multiples truchements, le texte reste encore le meilleur commentaire de la sculpture. Nous n'avons à noter que la présence d'un double Nanda, d'abord fermant la porte, puis confessant sa faute [1], et l'effet de torse de Vajrapâṇi.

La donation du Jêtavana. — Suivons jusqu'au bout les textes : la *Nidâna-kathâ* ramène à présent le Bienheureux à Râjagṛiha, mais seulement pour le conduire par ce détour vers la ville non moins célèbre de Çrâvastî, où le «prévôt des marchands» Anâthapiṇḍada lui a préparé ce qui fera sa résidence habituelle, le Jêtavana. C'était en effet, comme c'est encore, la coutume des riches citadins de l'Inde, princes ou banquiers, de posséder un jardin ou plutôt un parc de plaisance (*ârâma*) près des portes de leur ville, et, à l'occasion, d'en faire hommage à quelque religieux en renom et à sa secte pour y établir un couvent ou *saṅghârâma*. C'est ainsi que Bimbisâra a déjà donné, sans que nous le voyions, à la congrégation bouddhique le *Veṇuvana* ou «Bois-des-bambous», près de Râjagṛiha, et Çuddhodana le *Nyagrodhârâma* ou «Parc-des-figuiers», près de Kapilavastu. Avant de faire le présent qu'il a décidé d'offrir, Anâthapiṇḍada doit d'abord l'acheter à son propriétaire, le prince Jêta, qui ne cède son bois (et encore par surprise) qu'au prix de sa superficie en pièces d'or! C'est ce bien si chèrement acquis dont il transfère ensuite la propriété, dans les formes ordinaires, à la personne légale de la communauté. Naturellement la formule était stéréotypée et s'accompagnait du rite traditionnel hindou qui veut, pour rendre une cession irrévocable, que le donateur ait versé un peu d'eau sur les mains du donataire.

[1] D'après le *Sûtrâlaṅkâra*, xiv, n° 60 (trad. Ed. Huber), Nanda n'est vraiment débarrassé des liens du monde qu'après le *nirvâṇa* de sa mère Mahâprajâpatî ou Gautamî, la tante maternelle en même temps que la seconde mère du Buddha.

Ce n'est pas autrement que, sur la figure 144, 1, par exemple, le prince-Viçvantara donne au brahmane son éléphant.

Dans le scénario habituel, la cérémonie est précédée d'une invitation en règle, et c'est à la fin de la petite conférence édifiante qui suivait le repas que le fidèle laïque, dans un élan de ferveur, exaltait son mérite jusqu'à faire «le plus beau des dons». Nous verrons tout à l'heure des représentations de ces donations post-dinatoires (fig. 244-245). Le cas d'Anâthapiṇḍada est différent : on nous dit qu'il a invité d'avance le Buddha à venir prendre possession d'une place tenue prête à son intention. Aussi, au moment

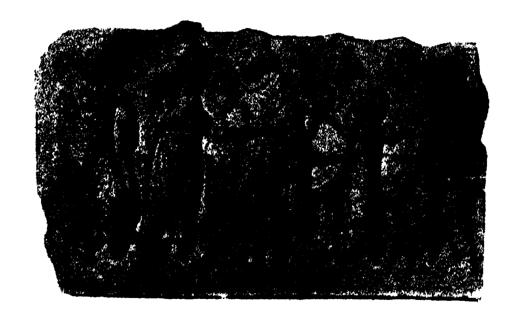


Fig. 239. — La donation du Jêtavana (?).
Collection des Guides, à Mardân. Hauteur : 0 m. 18.
D'après une photogr. de M. A.-E. Caddy, au Musée de Calcutta.

où le Bienheureux, suivi de ses moines mendiants, s'approche de Çrâvastî, «le grand marchand vêtu de neuf, en compagnie de cinq cents marchands vêtus de neuf, sort à sa rencontre». Il lui fait faire dans le Jêtavana le tour du propriétaire, puis, sans transition, il s'enquiert des formalités de la donation comme d'une chose dès longtemps convenue; et c'est alors que, suivant les instructions du Maître, «il prit un vase d'or et, ayant fait tomber de l'eau sur la main du Puissant, il fit la donation en disant : «Ce monastère du «bois de Jêta, à la communauté des quatre points cardinaux, tant «présente qu'à venir, le Buddha en tête, je le donne. . .[1]». Dans

[1] *Nidâna-kathâ*, éd., p. 93, ou trad., p. 131.

tout cela, il n'est pas question de s'asseoir, et ce simple fait nous invite à rapprocher de cette scène un tableau de donation qui fait partie de la collection de Mardân et ne la dépare ni par l'aisance du geste, ni par la justesse des proportions (fig. 239). Il représente un Buddha, debout et flanqué d'un moine, en face d'un fidèle



FIG. 240. — LA DONATION DU JÊTAVANA, D'APRÈS LA VIEILLE ÉCOLE INDIENNE.
Musée de Calcutta. Médaillon de la balustrade du stûpa *de Barhut. Diamètre : 0 m. 48.*
D'après CUNNINGHAM, pl. LVII.

laïque, lui-même suivi de plusieurs autres, et qui, penchant une petite cruche, s'apprête à accomplir le rite de l'aspersion de l'eau sur la main. Qu'il s'agisse d'une donation, ce simple détail le prouve : si, comme il est extrêmement vraisemblable en raison de l'attitude exceptionnelle des personnages, il est question de la plus célèbre de toutes, celle du Jêtavana, il serait peu de meilleures

occasions de saisir le contraste qui existe entre les procédés des écoles indiennes et gréco-bouddhiques. Sur la frise de Mardân nous voyons seulement s'aligner l'auteur, les bénéficiaires et les témoins de la donation qu'il s'agit de figurer. Le médaillon de Barhut (fig. 240) groupe, au contraire, les pittoresques incidents de l'achat : déchargement des chariots d'or, alignement des curieuses monnaies carrées et marquées au poinçon en usage dans l'Inde ancienne, etc., d'aucun détail il ne nous fait grâce; mais le donataire est absent, et la donation n'est plus symbolisée que par la présence d'une aiguière au beau milieu de la composition. Comme d'habitude, le vieux sculpteur indigène s'est amusé autour de son sujet avec une maladresse qui n'est pas dépourvue de charme, tandis que l'artiste classique traitait directement le sien avec une correction qui n'est pas exempte de froideur.

En résumé, de tous les grands événements qui signalèrent les débuts de l'apostolat du Maître, il n'en est aucun dont nous n'apercevions quelque épisode défini, sauf peut-être la conversion des deux principaux disciples, Çâriputra et Maudgalyâyana. Du moins, nous ne nous faisons pas fort de prouver que l'enrôlement de ces deux précieuses recrues soit figuré nulle part, — non pas même sur la figure 242, laquelle, dans le vague où elle se tient, semblerait plutôt faite pour traduire aux yeux le préambule de tant de *Sûtra* bouddhiques : « En ce temps-là, le Bienheureux Buddha demeurait à Çrâvastî, dans le Jêtavana, le parc d'Anâthapiṇḍada, avec une grande communauté de moines. » On devine d'ailleurs que rien ne serait plus aisé que d'illustrer d'une façon générale, à l'aide des bas-reliefs, le train de vie journalier de leur héros, exactement comme Buddhaghoṣa a pu décrire, d'après les textes, la journée idéale de son Maître[1]. Tour à tour nous verrions le Bienheureux faire sa tournée de quête, dîner en ville et, après dîner, édifier ses hôtes par ses instructions; ou, au contraire, rentrer

[1] *Sumaṅgala-vilâsinî*, trad. dans Warren, *Buddhism in translations*, p. 93.

prendre son repas au couvent et méditer à l'ombre pendant les heures chaudes du jour, en attendant que le soleil déclinant ramène, avec l'afflux des fidèles, l'instant des audiences et de la prédication. Déjà nous distinguons certaines conventions générales et rigoureusement suivies qui nous renseigneraient en gros sur le lieu de la scène. C'est toujours sur des trônes de pierre, apparemment édifiés à demeure, que les membres de l'ordre sont assis lorsqu'ils sont représentés chez eux, c'est-à-dire dans un de leurs monastères : entre les sièges du Maître et ceux des disciples, il n'y a qu'une différence de hauteur. Le désaccord qui existe sur ce

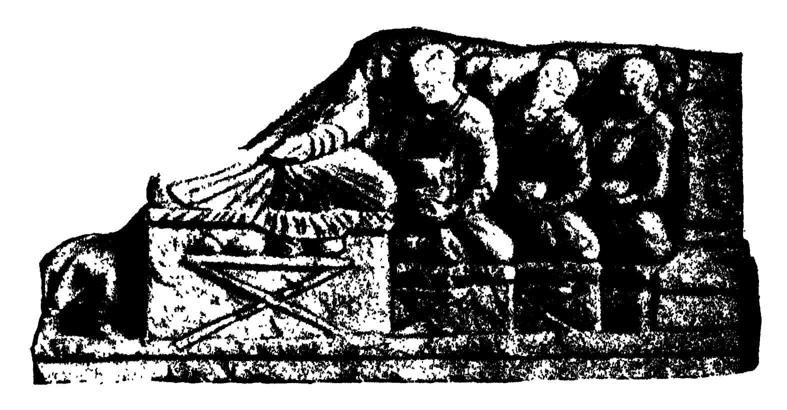


Fig. 241. — Fragment d'un repas pris au couvent.
Musée de Calcutta, n° G. 153. Hauteur : 0 m. 17.
D'après une photogr. du Musée.

point entre les figures 236 et 238, d'une part, et 237, de l'autre, prouve seulement que l'auteur de cette dernière considérait que cession formelle n'avait pas encore été faite par le roi Çuddhodana du « Bois-des-figuiers » à la communauté, et que le Bienheureux y était toujours l'hôte de son père. Un meuble de bois et de tapisserie est, en effet, non moins régulièrement assigné au Buddha et à ses moines, quand ils sont reçus en invités chez des fidèles laïques. La loi se vérifie avec tant de régularité, que, sur le n° *G.* 153 de Calcutta (fig. 241) où la communauté (servie, comme toujours, par petites tables) dîne assise sur des trônes fixes de pierre, nous nous

refusons à voir un repas pris en ville : il s'agit seulement d'une distribution de nourriture faite à l'intérieur du couvent. C'était sans doute la coutume des grands personnages que d'inviter le Bienheureux et ses moines à venir manger dans leur palais, qui était assez spacieux pour les recevoir. Nous savons même que des mystificateurs jouaient parfois à des «maîtres de maison», par une invitation supposée, le mauvais tour de leur adresser nombre de moines au moment où ils s'y attendaient le moins. Mais on nous parle également de dévots qui, faute d'avoir assez de place dans leur humble demeure, se «rendaient au *saṅghârâma* pour y préparer un banquet» et priaient l'économe (*karmadâna*) de prévenir qu'aucun moine n'eût à sortir pour sa quête ce matin-là[1]. C'est à un banquet de ce genre que préside, sur le bas-relief en question, la bienfaitrice dont nous n'apercevons plus à la droite du Bienheureux que les chevilles ornées de bracelets : car, dans des catégories si larges, les fragments même trouvent à se placer. Correspondant aux divers traits réunis par Buddhaghoṣa dans son essai de synthèse, un choix de sculptures résumerait ainsi en un tableau d'ensemble une existence dont la trame n'est plus guère faite que de prédications, de méditations et de conversions.

Mais la question est justement de savoir si tel doit être l'unique but de notre exégèse. Ne pouvons-nous vraiment faire mieux encore, et, au lieu de nous perdre en généralités incolores, continuer à préciser l'occasion particulière de chaque scène et jusqu'au nom des personnages qui y prennent part? Jusqu'ici, dans l'immense majorité des cas, nous y avons réussi sans trop de peine : ce succès doit nous encourager à tenter avec confiance l'entreprise pour les bas-reliefs que nous avons encore à examiner. Ainsi cette revue biographique des premiers actes du Buddha ne nous aura pas été inutile : elle suggère en même temps un moyen pratique de classer le reste de nos documents. Il ressort en effet de cet

[1] *Sûtrâlaṅkâra* (trad. Ed. Huber), VI, 37, et XV, 75.

examen qu'après la Sambodhi, aux trois poses du Bienheureux, debout, assis ou couché[1], correspondent sur les bas-reliefs des scènes d'un caractère bien déterminé. Tout d'abord, il est convenu que nous ne le verrons se coucher que pour mourir. L'attitude assise est désormais celle de sa prédication et de ses relations amicales avec les fidèles, dont il ne reçoit plus autrement les hommages. Au contraire, en dehors du temps de sa quête, il ne se montre plus guère debout que pour convertir les incroyants, confondre les hérétiques par ses miracles ou triompher des attaques de ses ennemis. On sent tout le prix que peut avoir pour nous cette simple constatation. A défaut d'un ordre logique ou traditionnel, le criterium extérieur le plus simple était ce qu'on pouvait souhaiter de mieux pour classer des monuments figurés : comment hésiterions-nous à nous servir de celui-ci, qui joint à son caractère nettement plastique l'avantage d'être également fondé en raison ?

§ II. Les scènes assises.

De toutes les compositions gréco-bouddhiques, les plus déconcertantes pour l'archéologue sont celles qui nous montrent le Buddha assis au milieu de son ordinaire cortège de moines ou de fidèles laïques. Le Maître est au repos; les assistants expriment tout au plus par leur attitude les sentiments d'une dévotion obligée : au total, le tableau est fort édifiant sans doute, mais sans intérêt anecdotique apparent. Telle est même la monotonie de cette catégorie de sculptures, qu'il a pu sembler chimérique d'y chercher aucune signification spéciale. M. Grünwedel, dont on connaît la compétence, en écrit : « Ces compositions, généralement très semblables, ne doivent plus, à mon avis, être considérées comme la représentation d'une légende particulière, mais comme un

[1] Les textes distinguent quatre *îryâpatha* : la marche, la station debout, l'attitude assise et la position couchée : pratiquement les deux premières postures se confondent sur nos sculptures. Cf. *Divyâvadâna*, pl. 161, l. 2-4.

hommage rendu au Buddha à l'occasion d'une conversion, d'un miracle, etc., accomplis par lui [1]. » Nous professons sur ce point une opinion toute différente. Ces bas-reliefs représentent bien, au même titre que les autres, un épisode spécial et même célèbre, tiré de la légende du Maître, mais qui rentre dans le cadre ordinaire de sa vie courante et où lui-même ne joue qu'un rôle à peu près passif; pour mieux dire, il s'agit en définitive d'une des ces scènes miraculeuses — et souvent ce n'étaient pas les moins importantes aux yeux des Bouddhistes — où pratiquement tout se passe en conversation, sinon même en un immobile silence. Ainsi s'explique l'embarras que les sculpteurs semblent avoir eux-mêmes éprouvé quand ils ont pris à tâche de les différencier entre elles : de là provient l'indéniable difficulté que nous trouvons parfois à les identifier. Faut-il donc y renoncer dès l'abord et se contenter de les englober toutes sous une même rubrique, comme autant de témoignages de la vénération qui s'attachait à la personne du fondateur du Bouddhisme? Nous ne le pensons pas. Il faut au moins tenter par une analyse minutieuse, grâce à un relevé exact des moindres indications portées sur la pierre, de pénétrer le sens et de fixer l'attribution particulière de chacun de ces bas-reliefs. L'accessoire en apparence le plus insignifiant — le genre d'un siège, la forme d'un vase, l'essence d'un arbre, etc., — venant s'ajouter aux autres données du tableau, peut être pour nous un trait de lumière. Enfin, si nous ne réussissons pas à dégager ni de l'ensemble, ni du détail, une identification pleinement convaincante, nous nous consolerons à penser que la faute en est peut-être autant à ce qu'on pourrait appeler l'ingratitude plastique du sujet qu'à la maladresse de l'artiste ou à notre manque de perspicacité.

Scène de la vie de couvent. — Pour ne pas farder au lecteur les difficultés, commençons par le cas le plus désespéré dont nous ayons

[1] *B. Kunst*, p. 117; éd. angl., p. 126.

connaissance (voir fig. 242). Déjà nous avons eu l'occasion d'identifier à notre satisfaction d'autres panneaux de la même frise dont deux au moins (fig. 145 et 212) étaient peu parlants; mais qu'espérer de celui-ci, où un complet silence s'aggrave d'une parfaite immobilité? La difficulté du rébus sur pierre s'en complique. Ce qu'on exige cette fois de nous, ce n'est plus seulement l'interprétation d'une pantomime, c'est une véritable lecture de pensées : exigence d'autant plus irritante que nous n'avons pas affaire à un



Fig. 242. — Scène de la vie de couvent.
Musée de Lahore, n° 6 du stûpa *de Sikri. Hauteur : 0 m. 33.*

jeu de société, mais à une œuvre pie, dont les gens pour l'édification de qui elle fut faite, devaient pourtant avoir la clef. A la vérité, le lieu de cette absence d'action est clairement indiqué : c'est un *saṅghârâma*, ainsi que le prouvent les trônes de pierre. Nous voyons même que ce parc est planté de manguiers; la représentation, en somme fidèle, quoiqu'un peu conventionnelle de leurs feuilles, qui ressemblent assez à celles de nos châtaigniers, en fait foi. Le Maître et six de ses disciples y sont assis; leurs mains enveloppées dans leur manteau et reposant dans leur giron, donnent

à supposer qu'ils méditent : c'est tout. C'en est assez pour nous apprendre ce que n'est pas ce bas-relief : il n'est pas, par exemple, une réplique du sermon de Bénarès, puisque les moines ne sont pas au nombre de cinq, et qu'il n'y a pas de roue (cf. p. 430), ni une représentation de l'invitation d'Udâyin, puisque le bois n'est pas de bambous (cf. p. 460). Mais ces constatations purement négatives ne nous aident guère à pénétrer l'intention de l'artiste. Il y avait plus d'un couvent aux portes des six grandes cités de l'Inde centrale et, qui pis est, il y a dans la légende bouddhique plus d'un bois de manguiers. Admettrons-nous, comme sa renommée le rend vraisemblable, que c'est du Jêtavana[1] qu'il s'agit ici? Nous n'en serons pas plus avancés : des centaines de fois, la scène que nous voyons représentée dut se jouer pendant les longs séjours du Maître dans son ermitage favori; du moins, ni les moines symétriquement rangés, ni les divinités qui hantent les arbres de l'ermitage ne dénotent, par leurs attitudes, le moindre incident digne d'être commémoré.

Tout l'espoir de résoudre le problème se concentre ainsi peu à peu dans le personnage supplémentaire qui se montre, pour ainsi dire, hors cadre, près de l'épaule droite du Buddha. Sa place exceptionnellement asymétrique semble en effet le désigner pour être le héros de la scène; malheureusement, il n'est vu qu'à mi-corps, juste assez pour nous permettre de reconnaître encore un moine à sa tête rasée[2]. N'était son caractère monastique, on l'eût pris pour Vajrapâṇi, dont il usurpe le poste habituel. Du fait que son épaule est découverte par politesse, on peut encore déduire qu'il aborde et harangue ou va haranguer le Buddha... Dès lors, l'idée se fait jour qu'il pourrait bien être question de l'élévation d'Ânanda au rang de serviteur attitré du Maître. C'est là, en effet, un épisode

[1] Le Jêtavana aurait été un bois de manguiers mêlés de santals (Sp. Hardy, *Manual*, p. 224); les premiers sont représentés à Barhut (cf. fig. 240).

[2] Cf., sur la planche 116, 3, des *A. M. I.*, un bas-relief de Nathou où ce même moine reparaît, mais cette fois derrière l'épaule gauche du Buddha.

célèbre (on se souvenait même qu'il avait eu lieu dans la vingtième année de la carrière), et qui, comme celui-ci, se passe uniquement entre moines et dans le Jêtavana[1]. Les moines assis figureraient les grands *sthavira*, et c'est le « disciple bien-aimé » que nous verrions paraître, debout et l'épaule découverte, derrière le Buddha, dans l'exercice des fonctions qui viennent de lui être conférées. L'hypothèse est parfaitement plausible en ce sens que sa fausseté est, croyons-nous, indémontrable; il est seulement fâcheux que l'on en puisse dire autant de sa vérité, et les armes qui nous manquent pour l'attaquer ne nous font pas moins défaut pour la défendre. C'est assez avertir qu'elle ne nous satisfait pas.

La prédication aux dieux Trayastriṃçās. — Ainsi donc, nous ne prétendons pas posséder une méthode infaillible pour identifier tous les bas-reliefs sans exception; il faut encore que ces derniers se prêtent à l'opération avec quelque bonne grâce. Or nous venons de nous attaquer au plus inexpressif, voire au plus rébarbatif de tous. Partout ailleurs le même procédé d'analyse va nous fournir des résultats suffisants et parfois inattendus, en nous aidant à percer à jour le sens de la composition et l'incognito des personnages. Prenons, par exemple, la figure 243 : nous y revoyons encore le Buddha assis, mais cette fois entre des acolytes laïques dont d'ailleurs les gestes ne nous en apprennent pas beaucoup plus long. Toutefois, le détail du siège ouvre d'abord à nos conjectures une piste intéressante à suivre; sa forme nous indique en effet, d'après l'analogie des bas-reliefs précédents (cf., par exemple, fig. 231 *a* et *c*), que le Maître n'est pas chez lui, mais en visite. Par suite, ce sont ses hôtes qui sont assis à ses côtés. Or nous avons déjà vu ces mêmes personnages nimbés sur les figures 194, 197 et 212, appartenant à la même frise; celle-ci étant entièrement de la même main, il y a toute chance pour qu'ils représentent, ici comme là, les

[1] Cf. Sp. Hardy, *Manual*, p. 241; Bigandet, *Vie*, p. 202; Rockhill, *Life*, p. 88; I.-J. Schmidt, *Der Weise und der Thor*, p. 227, etc.

deux grandes divinités bouddhiques; mais, dans le cas présent, c'est Indra qui se tient à la gauche du Buddha et Brahmâ qui est à sa droite. Dès lors, les réponses se précipitent aussi vite que les questions se posent; puisque le Buddha est devenu l'invité des dieux, à la différence de ce qui se passe sur la figure 212 où les dieux sont ses visiteurs, quel peut être le lieu de la scène? Sans doute il est transporté dans l'un des trente-deux séjours divins qu'énumérent les textes sacrés. Pouvons-nous savoir lequel? Naturellement celui où règne Indra, puisque c'est lui qui occupe la place d'honneur aux côtés du Maître. Quel est le ciel d'Indra? Celui des «Trente-trois» dieux... Et aussitôt les souvenirs de se presser en foule dans la mémoire. On se rappelle que l'un des grands miracles obligés du Çâkya-muni consista justement à monter prêcher sa loi dans le ciel des Trayastriṃças, où sa mère était renée. Nous verrons plus loin (fig. 264-265) de quelle façon il en redescendit, escorté d'Indra et de Brahmâ, par un triple escalier merveilleux; et, comme pour confirmer l'attribution de notre bas-relief, les textes stipulent que Brahmâ se tenait à sa droite et Indra à sa gauche.

Désormais, l'hypothèse que cet important épisode ait fort bien pu servir de sujet à notre figure 243 prend assez de consistance pour qu'il soit à propos d'examiner si aucun détail du bas-relief ne jure contre elle. Tout d'abord la présence de Vajrapâṇi (ici sous la figure de Silène) n'a rien qui doive nous surprendre, puisque lui-même est, à tout le moins, un demi-dieu. Le *deva* qui lui fait pendant de l'autre côté du Buddha, de par les lois de la symétrie, peut bien être celui des «Trente-trois» — personne ne songera à exiger leur présence à tous, — en qui Mâyâ s'était réincarnée[1] (cf. p. 381). En haut, les ordinaires acolytes font pleuvoir des fleurs. La présence seule d'un arbre dans ce paradis qui n'a rien de terrestre pourrait étonner. Ce serait à tort. Outre qu'il est fait mention dans la tradition septentrionale de ces célestes bosquets,

[1] Au sujet de la renaissance à la fois divine et masculine de Mâyâ, cf. Sp. Hardy, *Manual*, p. 309.

nous retrouvons cet arbre derrière le Buddha jusque sur une miniature népâlaise dont l'identification n'est pas douteuse, car elle porte cette inscription : « *Trayastriṃçe Bhagavân Dharmadeçanā[ḥ]* : le Bienheureux à l'enseignement de la loi dans le ciel des Trayastriṃças[1]. »

L'épithète ici employée mérite de nous arrêter, en même temps qu'elle nous permet d'achever la vérification de notre hypothèse.



Fig. 243. — La prédication aux dieux Trayastriṃças.
Musée de Lahore, n° 5 du stûpa *de Sikri. Hauteur : 0 m. 33.*

C'est pour enseigner la loi que le Buddha est monté chez les « Trente-trois » dieux. Or que fait-il ici ? Il enseigne : seulement il enseigne à la façon d'une image bouddhique qui remonte à un temps où le geste de l'enseignement, pas plus d'ailleurs que les autres *mudrâ*, n'avait encore été fixé et hiératisé. C'est le cas, comme on a vu, pour la meilleure partie des œuvres que nous a laissées l'école du Gandhâra; c'est assurément vrai de la frise de Sikri.

(1) Schiefner, *Leben*, p. 272-273; Rockhill, *Life*, p. 81, etc.; *Iconogr. bouddh.*, p. 86 et 209, et pl. III, 2.

Faites défiler sous vos yeux les huit figures assises du Buddha qui s'y rencontrent : si elles n'ont pas les deux mains dans leur giron en signe de méditation (fig. 242 et 247), elles ne savent guère que lever la droite, dans l'attitude qui recevra plus tard le nom d'« absence de crainte » (*abhaya-mudrâ*), tandis que de la gauche elles tiennent un coin de leur manteau (fig. 210, 212, 245, 252 et 254). Voyez pourtant celle de la figure 243 : la main droite est bien restée figée dans la pose de prédilection du sculpteur; mais ce n'est pas sans raison que, pour cette seule fois, la gauche s'est abaissée en avant et, sans d'ailleurs lâcher le manteau, a joint l'index au pouce. Ce geste sera plus tard celui de l'« argumentation » (*vitarka-mudrâ*); déjà il nous fait connaître que le Buddha expose effectivement sa doctrine. A l'ouïr, Brahmâ joint les mains dans un transport pieux; Indra lève sa droite en signe d'admiration ravie; le *deva* placé derrière lui, les bras enroulés dans sa robe, se renferme dans son rôle d'auditeur attentif: et nous ne voyons pas bien ce que pourrait être le décor, ni ce que devraient faire les personnages pour mieux spécifier le but et le lieu de l'entrevue, à moins qu'on ne prétende qu'il y aurait eu manière de figurer aux yeux le caractère métaphysique de la prédication, laquelle, si l'on en croit la légende, aurait porté tout entière sur l'*Abhidharma*. Nous n'avons donc aucune hésitation à étiqueter cette composition, non pas : « Buddha assis entre deux fidèles laïques », ou encore, d'une façon déjà plus précise : « Buddha reçu chez des fidèles laïques », mais bien : « Buddha enseignant sa loi dans le ciel des Trente-trois dieux ».

La donation d'Âmrapâlî. — Trouverons-nous également un titre historique à mettre sous la scène d'hommage, d'apparence non moins banale, que nous présentent les figures 244-245? Nous y revoyons la même forme de siège qui vient de nous mettre sur la voie de la signification du précédent bas-relief; de plus, à cet accessoire s'en est venu joindre un autre, non moins significatif, et qui va nous rendre la tâche plus aisée. Nous voulons parler de ce vase

à anse et à bec que tient le personnage debout à la droite du Buddha. Nous avons déjà vu paraître cette sorte d'aiguière à l'occasion de la nativité (fig. 152 et 164 *a*), ou du lavement des pieds du Maître (fig. 232 *b*), ou encore lors de l'ordination de Nanda (fig. 236-238). C'est visiblement pour répondre à d'autres besoins qu'elle tient prêt, cette fois, son contenu d'eau lustrale; il reste donc qu'elle joue le même rôle que sur le fameux médaillon de Barhut dont il était question tout à l'heure (fig. 240), et où elle signifie

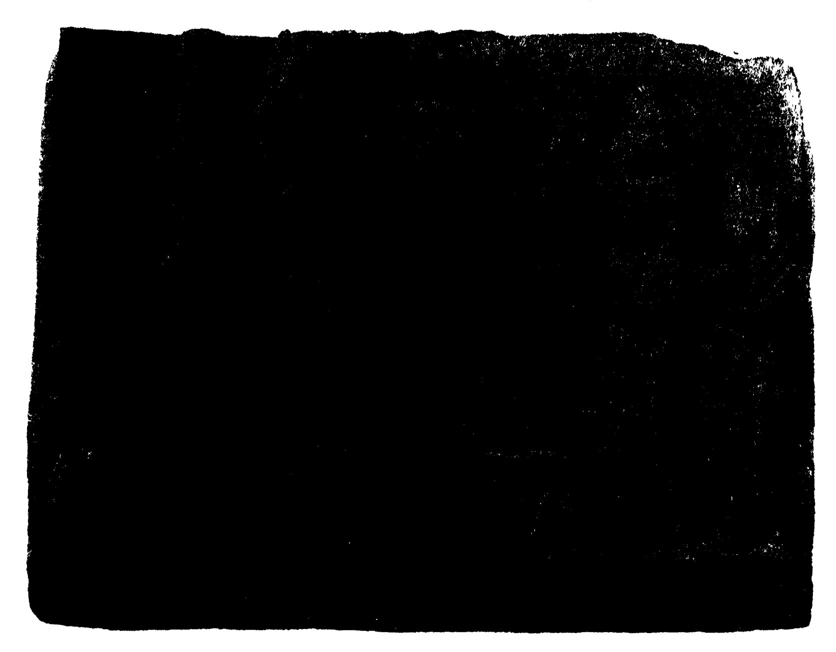


Fig. 244. — La donation d'Âmrapâlî.

Musée de Lahore, n° 1109. Provenant de Sanghao. Hauteur : 0 m. 16.

en toutes lettres : Donation. Si nous nous reportons au contexte, cela revient à dire ici que la scène d'invitation, indiquée par le genre du siège, a pour couronnement une scène de donation, symbolisée par l'aiguière qui va servir au rite de l'aspersion de l'eau. Deux constatations de fait achèvent de délimiter nos recherches: l'auteur de la donation est une femme; le lieu et apparemment l'objet de la donation est un bois de manguiers; dès lors, il ne faut pas être grand clerc en matière de légende bouddhique pour

reconnaître que nous sommes conviés à admirer la pieuse munificence de la courtisane Âmrapâlî.

A deux reprises, les textes sacrés nous parlent de cette belle et honnête dame[1]; et, ce faisant, ils lui jouent un assez mauvais tour. La première fois, ils nous content comment la renommée de ses charmes faisait l'orgueil et la prospérité de la riche ville libre de Vaiçâlî, tant et si bien que la royale cité du Magadha en fut jalouse et lui suscita une rivale du nom de Çâlavatî. Or ceci se passait tout au début de la carrière du Maître, à telles enseignes que Çâlavatî fut la mère de son fidèle médecin Jîvaka. Comme, d'autre part, les textes sacrés placent la donation de l'Âmravana lors du dernier passage du Buddha à Vaiçâlî, dans la suprême année de sa vie, il en résulte qu'elle eut lieu quelque quarante-cinq ans après la période de splendeur de la courtisane; si bien qu'un critique malicieux pourrait conclure que le temps était venu pour elle de réparer, par une vieillesse dévote, les écarts d'une orageuse jeunesse. Il aurait doublement tort. Chastes ou non, c'est le privilège des héroïnes de légende de ne jamais vieillir, qu'il s'agisse de Pénélope ou d'Âmrapâlî; aussi nos sculpteurs ne se sont-ils pas fait scrupule de la représenter sous les traits d'une jeune et gente personne. D'autre part, nos préjugés européens, seraient-ils exempts de toute hypocrisie, n'ont rien à voir ici. C'est dans l'Inde surtout qu'il n'y a pas de sot ni même d'immoral métier, aussi longtemps, bien entendu, que l'on se conforme aux règles de sa caste. Par sa beauté comme par ses talents de danseuse et de musicienne, Âmrapâlî, telle une grande actrice, faisait d'ailleurs honneur à sa profession. Les textes pâlis, d'une tenue toujours si correcte, consignent le tarif de ses nuits sans que leur pudeur songe à s'en alarmer. On sent, à les lire, que l'idée de l'acceptation par le Buddha de l'invitation et de la donation de la courtisane leur paraît aussi naturelle que s'il s'agissait, par exemple, du parangon de toutes les vertus bourgeoises, la matrone Viçâkhâ.

[1] *Mahâvagga*, VIII, 1 (cf. *Mahâparinibbâna-sutta*, II, 16), et VI, 30; trad. dans *S. B. E.*, XVII, p. 171 et 105, et XI, p. 30.

Il faut donc prendre ces bas-reliefs pour ce qu'ils sont, au même titre que les autres, c'est-à-dire pour l'illustration d'une histoire édifiante. Nous en connaissons au moins trois répliques au Musée de Lahore : Âmrapâlî n'y tient que la place qu'elle s'est acquise parmi les saintes femmes du Bouddhisme. On sait comment ces pieuses *upâsikâ* rivalisaient de zèle pour assurer aux religieux mendiants les quatre choses nécessaires à ceux mêmes qui ont renoncé à toute chose : « vêtement, nourriture, abri et, en cas de maladie, médicaments ». La veille, prévenant les nobles Licchavis, oligarques de sa cité natale, elle est venue en grande pompe inviter à dîner le Buddha et sa suite de moines dans son parc de manguiers : et elle a connu par le silence du Bienheureux que l'invitation était acceptée. A présent, le repas est terminé, et elle va prononcer la formule de donation, tout en procédant au rite de l'eau. C'est pourquoi nous la voyons, debout et l'aiguière prête, à la place qui échoit d'ordinaire aux femmes, c'est-à-dire à la droite du Bienheureux. Le Buddha est toujours assis dans la même pose bienveillante, sur le même siège hospitalier, sous une voûte du même feuillage. On pourrait s'étonner de n'apercevoir aucun moine, mais leur présence n'est nullement nécessaire aux formalités qui restent à accomplir [1]. L'apparition coutumière des *devatâ* et de Vajrapâṇi (celui de la figure 245 est vêtu d'une chlamyde manifestement empruntée à un magasin d'accessoires grec) n'a rien, en revanche, qui puisse nous surprendre. Sur les bas-reliefs provenant de Nathou (*J. I. A. I.*, 1898, pl. 15, 1) et de Sanghao (fig. 244), Âmrapâlî, coiffée de plusieurs tours de cheveux, a derrière elle une servante de taille un plus petite et porte son aiguière à deux mains; de l'autre côté, lequel est habituellement réservé aux hommes (cf., par exemple, fig. 233), se tiennent deux seigneurs laïques en qui nous devons sans doute reconnaître des Licchavis. Simples témoins épisodiques, ces derniers ont pu sans inconvénient être omis sur la réplique de

[1] Les moines paraissent d'ailleurs sur une réplique provenant de Sanghao et publiée dans le *G. B. S. Y.*, pl. 10.

Sikri (fig. 245); mais il se trouve que leur place y est prise par une seconde femme, en tout semblable à la première : il faut avouer que cette variante, si elle ne change rien au fond des choses, ne laisse pas de nous déconcerter quelque peu.

On devine tout de suite les raisons de notre embarras : aucun trait extérieur ne distingue ces deux figures. Toutes deux ont même costume, même coiffure, mêmes bijoux et, qui pis est, même taille : la seule différence est que l'une porte à la main un vase, l'autre un pan d'étoffe. Il faut dire que le sculpteur de Sikri, comme d'ailleurs ses collègues du Gandhâra, semble donner machinalement à toutes ses femmes le même type de beauté plantureuse et les mêmes atours. Ici même nous ne devons de savoir que l'une au moins s'appelle Âmrapâlî qu'à la présence de son manguier éponyme (*âmra*). Reste à deviner laquelle est la véritable, et laquelle est son sosie. Jusqu'à présent nous avions tout naturellement reconnu l'illustre courtisane dans la femme à l'aiguière, comme sur les deux autres répliques : mais alors, que serait ici la femme à l'étoffe? A première vue, on pourrait la prendre pour une suivante tendant au Buddha le linge destiné à lui essuyer les mains après l'aspersion de l'eau. Toutefois des scrupules nous viennent : remarquez qu'elle est à la gauche du Maître, c'est-à-dire à la place d'honneur : et, à bien regarder sa pose engageante, ne dirait-on pas plutôt d'une bienfaitrice faisant au Bienheureux la traditionnelle offrande d'un vêtement (*cîvara*)? D'autre part, il faut avouer que l'attitude expectante de l'autre femme, qui s'apprête à se mettre un doigt dans la bouche, conviendrait plutôt à une vulgaire servante. En fait, ce geste, qui peut aller jusqu'à se mordre l'index et même le pouce pour exprimer un ravissement de surprise, est réservé, sur le médaillon déjà cité de Barhut (fig. 240; cf. fig. 154), à l'un des spectateurs de la générosité d'Anâthapiṇḍada : il n'est pas le fait du héros de la scène. Allons-nous en conclure que la femme à l'aiguière n'est, à son tour, que la suivante? Le symbole de la donation paraît si naturellement devoir être l'attribut dis-

tinctif de la donatrice, que nous ne faisons que retomber dans de nouvelles hésitations. Et ainsi, faute de pouvoir conclure en faveur de l'une ou de l'autre, on finit par se demander si l'une et l'autre ne seraient pas Âmrapâlî, prise à deux moments différents du même épisode. La conjecture paraîtra infiniment moins cherchée et gagnera même quelque vraisemblance, si l'on songe que la frise de Sikri nous a fourni (cf. fig. 139) et nous fournira d'autres cas évidents de réduplication de personnages dans des conditions très

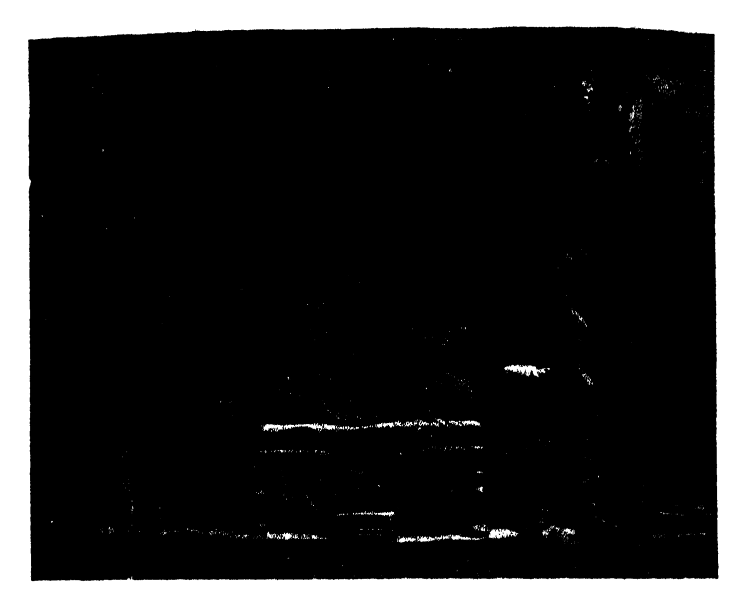


FIG. 245. — MÊME SUJET.

Musée de Lahore, n° 11 du stûpa *de Sikri. Hauteur : 0 m. 33.*

analogues (fig. 252 et 254). Pour mieux célébrer la bienfaisance de la dame, l'artiste nous la montrerait par deux fois, comblant le Buddha déjà rassasié de nourriture — le fait qu'il est assis sur un siège d'invité le donne suffisamment à entendre — des deux autres grandes aumônes prescrites, le vêtement et le gîte : car le soin des malades n'est en somme qu'un accident. A sa gauche, elle lui offrirait un costume de moine : telle serait la destination de l'étoffe ; à sa droite, elle lui fait don de son parc comme séjour ; tel est assurément le sens de l'aiguière : au total, nous aurions

une revue en un seul tableau des trois principales œuvres pies et comme une apothéose de la vertu de charité.

LA VISITE D'INDRA. — Quoi qu'il faille penser sur ce point de détail, l'attribution particulière de ces motifs peut être considérée comme acquise et nous ne sommes plus réduits à les classer sous la rubrique générale de «scènes d'hommage» ni même de «donation». La majorité des bas-reliefs qui retracent des incidents de la carrière du Maître n'est d'ailleurs pas faite de rébus aussi compliqués que ceux qui viennent d'exercer notre patience. Bien au contraire, la plupart se laissent, après tant de siècles, interpréter aisément, soit que le sujet parle assez clairement aux yeux, soit qu'il comporte un de ces signes de reconnaissance qui fixent non seulement le sens général, mais jusqu'à l'occasion particulière de la scène. Nous avons déjà vu à propos de la première méditation du Bodhisattva un exemple typique de ces *lakṣaṇa* (fig. 175-177) : la fameuse visite d'Indra au Buddha nous en fournit un autre (fig. 246-248), et il vaut la peine de noter en passant que, dans ce cas encore, son usage est également familier à l'école du Nord-Ouest et à celle de l'Inde centrale. Le trait commun de toutes les répliques est qu'on y voit s'ouvrir une grotte près de laquelle se tient un homme porteur d'une harpe. Il n'en faut pas davantage pour suggérer toute l'histoire qui, résumée par le *Divyâvadâna*, nous est contée plus au long par les pèlerins chinois et se retrouve à Ceylan comme au Tibet [1]. La scène est dans le beau pays de Magadha : au haut d'une des petites collines rocheuses qui y jaillissent brusquement de la plaine se creuse une grotte solitaire; un jour que le Buddha s'y livrait à la méditation, Çakra, l'Indra des Dieux, conçut le désir de lui rendre visite; il se fit annoncer, en guise de héraut, par son musicien ordinaire, le Gandharva Pañcaçikha, qui chanta un hymne au Buddha en s'accompagnant sur sa harpe. . .

[1] *Div.*, p. 394; FA-HIEN, p. 80; HIUAN-TSANG, *Mém.*, II, p. 58, ou *Rec.*, II, p. 180; SP. HARDY, *Manual*, p. 293; A. SCHIEFNER, *Leben*, p. 255.



Fig. 246. — La visite d'Indra.

Musée de Calcutta. Provenant de Loriyân-Tangai. Hauteur : 1 m. 20.

D'après une photogr. de M. A.-E. Caddy, au Musée.

Un harpiste, une grotte, sur la balustrade de Mahâbodhi nous n'apercevons rien d'autre (fig. 248); sur celle de Barhut (où le motif s'accompagne de l'inscription très suffisamment explicite de «grotte de la montagne d'Indra») et sur la porte de Sânchi sont encore groupés des personnages qui représentent Indra et sa suite, en même temps que des notations de rochers, d'arbres et d'animaux indiquent le caractère sauvage et retiré du lieu de la scène. Naturellement le trône du Buddha est laissé vide; il ne cessera de l'être que sur les œuvres du Gandhâra et — sans doute sous l'influence de l'art gréco-bouddhique — sur celles de Mathurâ [1]. On peut diviser ces compositions du Nord-Ouest en deux groupes. Les unes, à l'exemple de celles de Sânchi et de Barhut, placent la grotte au centre du panneau; le Buddha y est assis, ayant d'ordinaire le harpiste à sa droite et Indra à sa gauche, au milieu d'un paysage plus ou moins pittoresque ou de personnages plus ou moins nombreux. Sur les autres, la grotte occupe le côté droit de la scène, comme à Mahâbodhi, et les visiteurs, y compris le musicien, sont tous introduits par la gauche du spectateur, — sauf toutefois un cas où cette dernière disposition est complètement retournée.

Le spécimen le plus élaboré que nous possédions du premier groupe est une dalle de pignon provenant de Loriyân-Tangai, (fig. 246; cf. fig. 74, en haut). Le Buddha, de taille disproportionnée, y est assis de face dans un creux de rocher en forme de niche; ses mains, d'une facture un peu lourde, reposent dans son giron; les yeux mi-clos, il s'absorbe dans l'extase. Telle est même la brûlante ferveur de sa méditation, que les flammes du *tejas* développé par la *samâdhi* lèchent les parois de la grotte. Le lion que l'on aperçoit, les pattes croisées et couché dans son repaire, juste au-dessous du Buddha et dans le voisinage immédiat d'une paisible antilope, nous avertit que, sous l'influence du grand Compatissant,

[1] Barhut (Cunningham, pl. XXVIII, 4); Sânchi (Fergusson, pl. XI et XXIX, 1); Mathurâ (dans *A. M. I.*, pl. 60, 1). — Cf. Th. Bloch, dans *Proceed. A. S. B.*, 1898, p. 186 et suiv., où il ne signale pas moins de six répliques à Calcutta.

la djangle s'est changée en paradis terrestre. Au-dessus de sa tête, un paon fait la roue et, disciples inattendus, deux singes s'exercent à prendre à son image la pose de la méditation. Quantité de divinités, la plupart vues à mi-corps, et l'une même à travers le feuillage d'un arbre, lancent du haut des airs, ainsi qu'il est écrit, de célestes fleurs. A la droite du Buddha, la figure du Gandharva est très mutilée; mais il suffit que nous apercevions sa harpe pour être édifiés sur l'occasion. Nous aurions d'ailleurs pu, dans ce cas



Fig. 247. — Même sujet.
Musée de Lahore, n° 3 du stûpa *de Sikri. Hauteur : 0 m. 33.*

particulier, reconnaître le roi des Dieux, debout à la place d'honneur sous son parasol royal, à la haute couronne évasée que nous lui avons déjà vue et qui n'est décidément qu'à lui.

Quant à la seconde catégorie de répliques, un bon exemple nous en est encore fourni par la frise du *stûpa* de Sikri (fig. 247). Il est à peine besoin de noter les variantes que ce bas-relief présente avec le précédent. Le nombre des figurants, animaux ou divinités, est singulièrement réduit. Le Buddha est légèrement tourné vers sa gauche et n'est plus assis que sur une jonchée de feuillage. Tout

au bord de la caverne, de bizarres chevelures tournoyant autour d'un noyau central, comme celles des soleils d'artifice, pourraient derechef faire songer à des flammes : en fait, ce sont seulement des indications de brousse, comme en convainc un simple rapprochement avec une autre réplique de Sikri (n° 2015), qui ne porte plus qu'un buisson de ce genre et le relègue dans le coin supérieur droit du tableau. En revanche, cette fois, la figure du Gandharva est intacte : il tient de la main gauche une harpe à quatre cordes (à Barhut elle en a six, et sept à Loriyân-Tangai), et, dans sa main droite levée, une sorte de plectre dont il se sert pour en jouer. Il

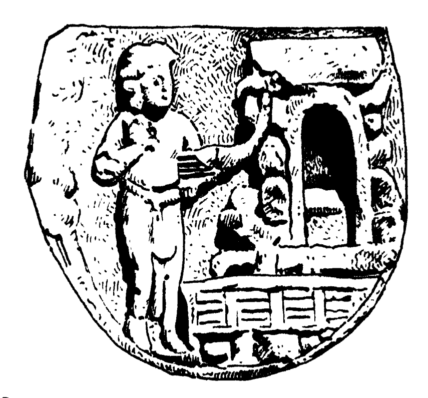


Fig. 248. — Le même sujet selon la formule de la vieille école indienne.
Médaillon de la balustrade du temple de Mahâbodhi, à Bodh-Gayâ.
D'après Cunningham, *Mahâbodhi*, pl. VIII, 6.

reste enfin que le personnage qui se tient debout derrière lui, les mains jointes, soit Indra. Tout d'abord, on se résigne malaisément à reconnaître dans ce mince figurant le roi des Dieux en personne : mais, après tout, il a le costume royal et le nimbe; il se fait visiblement précéder, ainsi qu'il est écrit, de son mélodieux ambassadeur, lequel passait pour avoir une taille gigantesque et une harpe à l'avenant; et, au surplus, son geste pieux est celui qui est constamment attribué à Indra dans la circonstance, quelle que soit par ailleurs sa place sur le panneau. Nous n'avons donc aucune raison matérielle de douter que le personnage qui suit Pañcaçikha ne soit bien le dieu qu'aux termes mêmes de la légende il est chargé d'in-

troduire : seulement le roi des Dieux ne joue qu'un rôle assez effacé à côté de son émissaire, et celui-ci accapare à son profit la meilleure partie du tableau. Si l'on songe que l'hymne louangeur (*stuti*) du ménestrel forme tout le sujet de la figure 248, la remarque donne encore plus d'intérêt au rapprochement qu'on ne peut s'empêcher de faire, tant à cause de la simplification du motif que de la mise en place des masses, entre le panneau de Sikri et le médaillon de Mahâbodhi.

La frayeur d'Ânanda. — Pour prévenir toute confusion, il faut aussitôt du précédent bas-relief en rapprocher un autre dont nous ne connaissons d'ailleurs qu'un seul échantillon. Nous avons dit que la visite d'Indra s'identifiait à première vue, sur les sculptures, grâce au *lakṣaṇa* caractéristique de la caverne flanquée d'un musicien : il convient d'insister sur le point que l'indication d'une grotte ne serait pas suffisante, sans la présence du harpiste, pour déterminer la scène. Elle se retrouve, en effet, à propos d'un tout autre incident (fig. 249) : car, cette fois, on constate que le Buddha est en train de passer le bras à travers la paroi de roche et de poser la main sur la tête d'un moine debout à l'extérieur. Un geste aussi curieux ne peut rester longtemps une énigme, et il semble en effet qu'un passage de Hiuan-tsang[1] nous en donne immédiatement la clef. La scène se passerait dans le voisinage de la précédente, mais sur une autre colline du Magadha, dite le *Gṛdhrakûṭa* ou « pic des vautours ». On y montrait la place où le révérend Ananda se tenait, non loin de la grotte où méditait son Maître, quand Mâra s'approcha de lui pour l'effrayer, justement sous la forme d'un des oiseaux qui avaient donné leur nom à la montagne. A force de cris et de battements d'ailes, il réussissait en effet à épouvanter le pieux disciple quand, le voyant tout éperdu, le Bienheureux intervint : « Il étendit la main pour le calmer et le consoler. Il la passa entre

[1] *Mém.*, II, p. 22, ou *Rec.*, II, p. 254. — Fa-hien, p. 83, dit que le Buddha toucha l'épaule et non la tête d'Ânanda.

IMPRIMERIE NATIONALE.

les murs de pierre, lui caressa le sommet de la tête, et, du ton le plus affectueux, lui parla ainsi. . . » Comme le sculpteur, nous nous bornons à relever le geste : il est ici assez clair.

Toutefois il faut prendre garde que parmi les répétitions sans fin qui encombrent les textes bouddhiques, la plupart des scènes plus ou moins miraculeuses comportent en général des doublets, ainsi que nous en avons fait l'expérience à propos de la victoire du Maître sur le serpent des Kâçyapas (cf. p. 454 et fig. 226-227) : on ne saurait apporter trop de prudence à choisir entre eux l'identification des sculptures, d'autant mieux que de fausses interprétations de ces dernières ont plus d'une fois aidé à la multiplication des versions. Tout à l'heure, par exemple, quand nous hésitions à reconnaître Indra derrière son musicien sur la figure 247, nous aurions pu être tentés, pour couper court à la difficulté, d'admettre que le bas-relief représentait une scène où la présence d'Indra aurait été inutile. Or, plusieurs fois, les textes mettent le Gandharva seul et pour son propre compte en présence du Buddha. C'est ainsi que le *Mahâvastu* le fait venir trouver le Maître sur la colline du Gṛidhrakûṭa, afin de s'entretenir avec lui; d'après l'*Avadâna-çataka*, le Buddha l'aurait évoqué, muni de sa *viṇâ*, dans le Jètavana, près de Çrâvastî[1] : que nous fallait-il davantage? Il fallait encore trouver dans ces contes la justification des détails pittoresques communs à toutes les répliques. Or il peut bien y avoir des rochers et des fauves sur le Gṛidhrakûṭa, voisin de l'Indraçaila : mais la figure 247 ne fait nullement le Buddha et le Gandharva converser ensemble. Il est bien stipulé qu'à Çrâvastî, Pañcaçikha apporta sa harpe au Bienheureux : mais il ne saurait être question d'un paysage de djangle pour dépeindre le parc du prince Jèta. Seule l'histoire de la visite d'Indra explique et suppose à la fois ce décor et ce jeu de scène. . . Nous ferions volontiers ici un raisonnement analogue : dans une autre circonstance encore,

[1] *Mahâvastu*, III, p. 197; *Avadâna-çataka*, II, 7.

le Bienheureux étend la main du haut du Gṛidhrakûṭa, et c'est pour guérir l'ingrat Dêvadatta en lui caressant la tête : mais il n'est pas dit qu'à cette occasion il passa le bras à travers une paroi de rocher. Ailleurs, c'est Mâra qui réapparaît sur le Gṛidhrakûṭa sous la forme d'un vautour : mais, cette fois, son dessein est d'effrayer le Buddha lui-même, et non l'un de ses moines[1]. Tout compte fait, l'attribution proposée se justifierait pleinement, si seulement le troisième acteur de la scène, à savoir le vautour, ne manquait ici au tableau. Il est vrai que rien n'empêche de supposer que le seul geste du Buddha ait suffi pour le mettre en fuite :



Fig. 249. — La frayeur d'Ânanda.
Musée de Calcutta, n° G. 16. Hauteur : 0 m. 125.
D'après une photogr. du Musée.

mais, tant qu'aucune autre réplique ne sera venue ou confirmer cette supposition, ou combler cette lacune, il n'y a pas à se dissimuler que l'identification clochera par ce côté.

Ânanda et la Mâtaṅgî. — A une autre aventure d'Ânanda se rapporte un fragment de bas-relief qui offre, au contraire, cette particularité de nous permettre d'identifier par avance un et même deux épisodes que nous n'avons pas encore rencontrés au complet (fig. 250). A droite, une femme tire de l'eau d'un puits entouré d'une margelle en pierre de taille : elle tient la corde d'une main,

[1] A. Schiefner, *Leben*, p. 279 et 257.

et, l'autre main levée, les deux premiers doigts étendus, elle s'adresse, en tournant la tête vers sa gauche (observez la boucle de l'oreille), à un personnage aujourd'hui perdu; près d'elle et tourné du même côté se tient, les mains unies, un homme dont le costume (les jambes sont nues, tandis que la tête et le haut du corps sont enveloppés dans un morceau d'étoffe) dénote la basse extraction. A gauche, sortant par la porte monumentale d'une ville murée, deux grands seigneurs se dirigent en sens opposé vers une destination inconnue. A première vue, il semble que nous n'ayons conservé que les deux moitiés de deux scènes différentes, et la suite confirmera cette impression : le curieux est que le seul détail du puits va, croyons-nous, suffire à nous renseigner sur l'une comme sur l'autre. Écoutez, en effet, l'histoire que nous conte le *Divyâvadâna* (XXXIII) :

«Voici ce que j'ai entendu. En ce temps-là, le Bienheureux demeurait à Çrâvastî, dans le Jêtavana, le parc d'Anâthapiṇḍada. Et le seigneur Ânanda, dès le matin, s'habilla, prit son bol à aumônes et son manteau, et entra dans Çrâvastî la grande ville pour sa quête. Et le seigneur Ânanda, sa quête faite et sa nourriture prise, passa près d'un endroit où il y avait un puits. Or, en ce moment, à ce puits une fille de Mâtaṅga, nommée Prakṛiti, était en train de tirer de l'eau. Et le seigneur Ananda dit à Prakṛiti, la fille du Mâtaṅga : «Ma sœur, donne-moi de l'eau que je boive...» Peut-être ne saisissez-vous pas tout l'imprévu de cette demande : la faute en est à la traduction. *Mâtaṅga* est en effet synonyme de *cânḍâla*, et ce terme, à son tour, désigne les gens de la condition la plus vile, relégués au-dessous de la dernière des castes, et dont le contact et même la seule approche est une souillure pour le reste de l'humanité; peut-être eût-il mieux valu tout de suite traduire par le mot usité dans l'Inde méridionale, et qui a conquis en français droit de cité, à savoir celui de «paria». Si Ananda est au-dessus des préjugés ordinaires, la jeune fille a d'ailleurs gardé le sentiment des distances, comme nous voyons en reprenant le fil

du récit : « A ces mots, Prakṛiti, la fille du paria, dit au seigneur Ânanda : « Je suis une fille de paria, révérend Ânanda. » — « Je ne te demande, ma sœur, ni ta famille ni ta naissance; mais, « si tu as de l'eau de reste, donne-m'en, que je boive. » Et Prakṛiti, la fille du paria, donna de l'eau au seigneur Ânanda. Et le

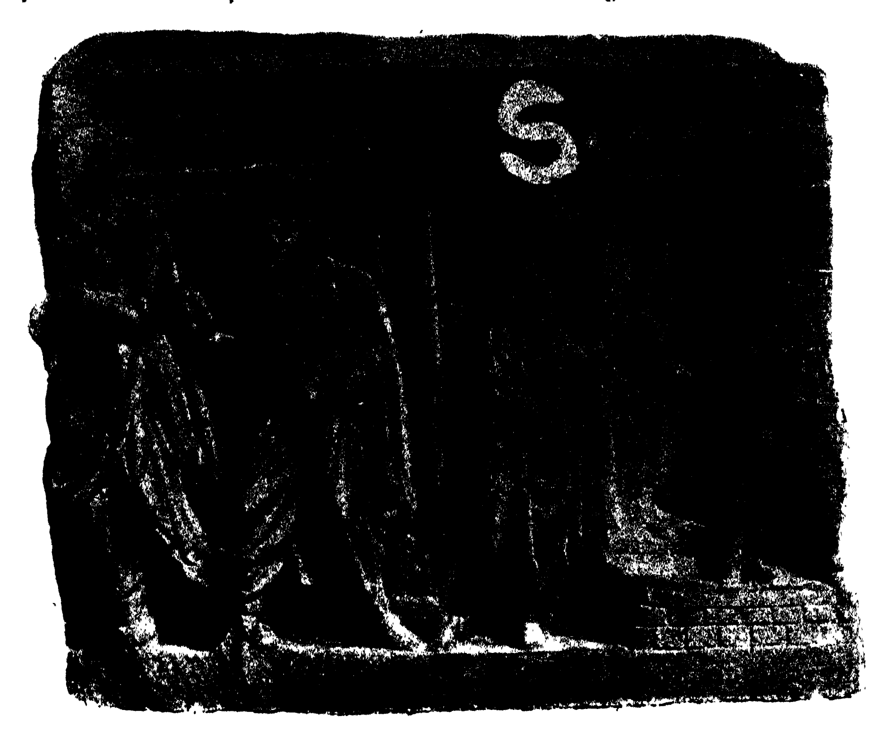


Fig. 250. Fragment de l'histoire de la Mâtaṅgî.

Musée de Lahore, n° 2169. Provenant de Sikri. Hauteur : 0 m. 14.

seigneur Ânanda, ayant bu de l'eau, continua sa route... » Comment s'étonner que le beau moine, apparemment le seul homme de caste qui lui ait jamais témoigné quelque égard, emporte en s'allant le cœur de la jeune fille? Heureusement le Buddha intervient pour détourner vers les spiritualités religieuses l'ardeur d'une passion au début toute sensuelle, et Prakṛiti est reçue dans l'ordre des nonnes. Le bruit de cette admission cause un scandale énorme parmi les fidèles laïques du Bienheureux. Brahmanes,

nobles et riches bourgeois s'alarment à l'idée que, sous le vêtement religieux, une personne de naissance aussi impure pourra désormais pénétrer librement dans leurs maisons; et tous, le roi Prasênajit en tête, se rendent en hâte auprès du Maître pour avoir une explication avec lui sur ce point.

Si nous ne nous trompons, la figure 250 est un fragment d'une frise continue qui représentait justement toute la suite de cette histoire. A droite, nous avons la moitié gauche du motif de la rencontre près du puits entre la Mâṭaṅgî — on serait tenté de dire la Samaritaine — et le «disciple bien-aimé»; sans doute, le moment choisi est celui où la jeune fille avertit le moine, par le seul énoncé de sa race, de la souillure à laquelle il s'expose en recevant de l'eau de sa main. Le voisinage d'un autre paria précise le sens de la scène en même temps qu'il lui donne un témoin respectueux. Les murs de Çrâvastî, couronnés de créneaux et percés de meurtrières en forme de fers de flèche, forment le fond du tableau : les gens de cette espèce demeuraient, en effet, hors de l'enceinte de la ville, où l'on n'eût pas toléré qu'ils eussent leurs habitations. Ce décor se trouve en même temps fort bien approprié à la seconde scène dont nous avons à gauche la moitié droite; ces grands personnages si pressés qui sortent de la cité sont vraisemblablement les notables de Çrâvastî, qui vont faire au Bienheureux, dans le Jêtavana, leurs représentations et leurs doléances. Il nous manquerait ainsi, d'un côté, la figure assise du Maître, et, de l'autre, l'image debout de son disciple favori. Le sens de ces deux demi-scènes ne nous en paraît pas moins assez sûr, et nous croyons qu'on peut attendre avec confiance des fouilles de l'avenir, avec des répliques plus complètes, la confirmation de cette double hypothèse.

La visite d'Êlâpatra. — Un médaillon inscrit de Barhut nous a suggéré la première idée de l'identification des figures 246-248 : pour la figure 251 *a*, le même service nous est rendu par un bas-relief de la même balustrade, également accompagné d'une in-

scription. Assurément le type spécial du Nâga anthropomorphe que nous y voyons agenouillé aux côtés du Buddha circonscrivait déjà le champ des conjectures : encore n'est-il pas sûr que nous aurions songé tout seuls au véritable héros de la scène, ni, qu'y ayant songé, nous n'aurions pas été rebutés par l'obscurité et les contradictions des textes qui le concernent. Plus d'un Nâga vient, sous une forme humaine, honorer le Buddha. A Râjagṛiha, par exemple, c'était la coutume de Girika et de Vidyujjvâla de présenter quotidiennement leurs dévotions au Bienheureux sous l'aspect de «maîtres de maison» (*gṛihapati*) : un jour, ils oublient de saluer le roi; Bimbisâra, croyant avoir affaire à des bourgeois sans éducation, les condamne à l'exil pour leur apprendre les bonnes manières et ne tarde pas d'ailleurs à s'en repentir[1]. Cette histoire se répète entre Nanda et Upananda d'une part, et d'autre part Prasênajit, le roi de Çrâvastî, etc. Peut-être serions-nous encore en train d'hésiter entre ces quatre personnages, si l'inscription de Barhut ne nous avertissait que «le roi des Nâgas Êrapata rend hommage au Bienheureux»[2]. Après tout ce que nous avons vu des indéniables rapports qui existent, au moins pour le choix des sujets, entre l'école du Gandhâra et celle de l'Inde centrale, une forte présomption est aussitôt créée en faveur de ce cinquième prétendant. La comparaison des deux bas-reliefs la corrobore. Que voyons-nous en effet à Barhut? A droite, dans un étang de lotus, se tiennent plongés jusqu'à la ceinture un roi des Nâgas et deux de ses Nâgîs : tous trois ont les mains réunies et leur coiffure est surmontée d'un chaperon de serpent, polycéphale chez l'homme, simple chez les femmes. A gauche, le même Nâgarâja, sorti de l'eau, s'agenouille devant le trône de l'invisible Buddha; au fond, il reparaît sous sa forme animale. Si l'on ne tient pas compte de ces répétitions chères au goût indigène (encore qu'elles aient ici leur raison d'être dans la légende) et qu'on se rappelle que Vajrapâṇi est une

(1) A. Schiefner, *Leben*, p. 271-272. — (2) *Barhut*, pl. XIV.

création du Gandhâra, on obtient en somme une scène exactement analogue à celle de Karamâr (fig. 251 *a*). Celle-ci est seulement retournée. C'est du côté gauche du spectateur que le roi des Nâgas, laissant son unique Nâgî dans le bassin à balustrade, — preuve irrécusable et d'ailleurs seule marque de leur véritable identité, — vient s'agenouiller auprès du Bienheureux assis sur son trône. Cette attitude du Maître est ici le point important entre tous : de même qu'elle suffit à écarter l'interprétation de l'« hommage d'Êlâpatra » pour toutes les autres scènes à Nâgas où le Buddha est constamment debout (cf. fig. 194-195 et 270-275), de même elle invite ici de la façon la plus formelle à l'admettre dans ce cas unique où le Buddha est assis.

A la vérité, une différence assez sensible se marque dans le fait qu'en passant de Barhut à Karamâr, le roi des Nâgas et, à son exemple, sa première Nâgî ont perdu leur chaperon de serpent : mais cette observation, loin d'infirmer l'hypothèse, va au contraire la confirmer. Nous connaissons en effet, par les textes bouddhiques du Nord, cet Êrapata (*skt.* Airâvata) sous la forme Êlapatra ou, par étymologie populaire, Êlâpatra, c'est-à-dire « feuille de cardamome ». La légende a même pris à cœur de justifier après coup cette étymologie, en attribuant la condition déchue de ce personnage, qui avait jadis été l'un des disciples du Buddha Kâçyapa, au fait que, dans cette existence passée, il avait détruit un pied de cardamome (*elâ*). Mais passons. Le *Divyâvadâna* le place au Gandhâra, et le *Mahâvastu* (où il fait, selon les expressions de M. Senart, « une intervention abrupte et écourtée ») en Takṣaçilâ. Plus précisément, on a montré à Hiuan-tsang l'étang d'eau vive qui lui servait de résidence, à peu près à moitié route entre Udabhâṇḍa, la ville frontière du Gandhâra sur l'Indus, et celle de Takṣaçilâ, lesquelles n'étaient séparées que par trois jours de marche, et Cunningham l'a retrouvé près de Hassan-Abdal. Fa-hien note également dans le Mṛigadâva ou Parc-aux-Gazelles de Bénarès « la place où le dragon Êlâpatra demanda au Buddha quand il serait délivré de sa forme de dragon ».

L'auteur tibétain suivi par Schiefner semble avoir embrouillé à plaisir cette façon si simple de résumer la légende : d'après lui, Êlâpatra n'ose se présenter au Buddha ni « sous sa forme naturelle, ni sous la forme d'un brahmane » — pourquoi d'un brahmane ? Nous le saurons bientôt; — il arrive donc sous l'aspect d'un empereur



Fig. 251. — a. La visite du Nâga Êlâpatra; b. Le mesurage du Buddha.
Musée de Lahore, n° 1155. Provenant de Karamâr. Hauteur : 0 m. 42.

suzerain du monde (*cakravartin*), sur quoi le Buddha le réprimande, et il reprend alors son corps de serpent, mais pas avant que le Bienheureux n'ait préposé Vajrapâṇi à sa garde. Nous trouvons heureusement, dans la version chinoise du *Mahâbhiniṣkramaṇa-sûtra*, un texte plus clair en même temps qu'une autorité meilleure : ici Êlâpatra vient d'abord sous son incarnation animale « dont la queue

était encore à Takṣaçilâ, tandis que la tête se trouvait déjà à Bénarès »; puis, sur un mot de bienvenue du Maître, « il se transforma en un jeune *mânava* (lisez *mâṇava*) et, s'approchant du Buddha, se prosterna devant lui. . . »[1]. Ainsi il est bien stipulé que, pour s'approcher du Buddha, il adopte, tout comme sur notre bas-relief, la forme humaine et même strictement humaine : aussi bien, le Buddha Kâçyapa lui avait-il prédit « qu'il ne recouvrerait cette forme qu'au temps où le Çâkya-muni paraîtrait dans le monde », et ce temps est justement venu.

Il ne dépend que de nous de serrer les choses de plus près encore. Que veulent dire exactement les traducteurs chinois et anglais à travers lesquels le texte du « Sûtra du grand départ » nous arrive, en parlant ainsi d'« un jeune *mâṇava* »? *Mâṇava* en sanskrit signifie sans doute « jeune homme » : mais, s'il n'avait ici un sens plus technique, on ne voit pas pourquoi le mot aurait été transcrit et non traduit. En réalité, il ne fait pas pléonasme : rappelons-nous seulement comment en lisant plus haut dans le *Divyâvadâna* et le *Mahâvastu* l'histoire de la « prédiction de Dîpaṅkara » (cf. p. 274), nous avons trouvé ce terme constamment accolé au nom du jeune étudiant brahmanique. Le témoignage chinois qui nous dit que « Êlâpatra se transforma en un jeune *mâṇava* » n'est ainsi que l'équivalent exact du témoignage tibétain recueilli par Rockhill, d'après lequel « il prit l'apparence d'un jeune brahmane ». Tous deux ne font que répéter ce que, dans une occasion analogue, le *Mahâvagga* nous a dit d'Indra (p. 458). Quant au type du *brahmacârin*, il nous est déjà trop familier, grâce à ces deux groupes de scènes (fig. 139-141 et 229-230) sans parler des tableaux d'ermitage où paraissent de jeunes « novices » (fig. 43, 142-143, 224-225, etc.), pour que nous puissions hésiter un instant à

[1] Cf. *Divyâvadâna*, p. 61; *Mahâvastu*, III, p. 383; Hiuan-tsang, *Mém.*, I, p. 152, ou *Rec.*, I, p. 137; Cunningham, *A. S.*, II, p. 135; Fa-hien, p. 96; A. Schiefner, *Leben*, p. 248-249; Rockhill, *Life*, p. 46; S. Beal; *Rom. Leg.*, p. 276. — Cf., un peu plus bas (p. 534), l'emploi du féminin *mâṇavikâ*.

le reconnaître dans le Nâga anthropomorphe de notre bas-relief : le remarquable accord des textes et du monument sur ce détail topique établit, à notre avis, de façon irréfutable, l'identité de ce Nâga avec Êlâpatra. Enfin il se peut que le geste de Vajrapâṇi tenant son foudre à la hauteur de l'épaule, le bras à demi tendu, ait postérieurement suggéré l'idée rapportée par Schiefner que, dans la circonstance, il avait été commis par le Maître à la garde des Nâgas. Peut-être en viendrons-nous à penser (cf. p. 548) que l'attitude de ce personnage, qui par une exception presque unique est représenté assis, n'est pas un pur effet du hasard; elle serait faite pour souligner le caractère pacifique de cette scène, en contraste voulu avec celles que nous verrons tout à l'heure (fig. 270-275) et où le Buddha et Vajrapâṇi, également debout, semblent emporter de haute lutte la soumission du Nâga.

La conversion du Yakṣa Âṭavika. — L'hommage d'Êlâpatra pourrait déjà compter comme une conversion, et il n'y a sûrement pas d'autre nom à donner au petit drame déjà plus mouvementé qui va se jouer entre le Bienheureux et le Yakṣa anthropophage Âṭavika. Bien mieux, il y a lutte entre eux, et, contrairement à la loi plus haut énoncée (p. 479), c'est assis que le Buddha résiste aux entreprises de son adversaire, chose que nous ne lui avons pas vu faire — sauf pourtant avec le Nâga des Kâçyapas (fig. 224) — depuis l'assaut que Mâra lui livra avant la Saṁbodhi : il est vrai qu'on a soin de nous avertir que ces attaques d'Âṭavika ne sont qu'une seconde édition de celles de Mâra, si bien que nous avons affaire ici à l'une de ces exceptions qui confirment la règle. Ajoutons que le type du Yakṣa et la présence insolite d'un enfant facilitent l'identification de la scène : encore faut-il s'applaudir que Sp. Hardy nous ait rendu accessible toute l'histoire, car il n'y est fait ailleurs que d'insuffisantes allusions[1]. Sans les détails qu'il nous donne

[1] Sp. Hardy, *Manual*, p. 269; cf. Bigandet, *Vie*, p. 226. — M. Ed. Huber a signalé depuis une version chinoise de la même légende dans un commentaire du

d'après la compilation singhalaise de l'*Amâvatura*, nous serions sans doute réduits à échafauder des conjectures là ou nous pouvons derechef atteindre à la certitude par le rapprochement rigoureux du texte et du monument.

Résumons les traits essentiels de la légende. Le roi d'Âṭavî, pour racheter sa propre existence, avait dû promettre au Yakṣa Âṭavika (*âṭavika* = «forestier») lequel demeurait dans un figuier des banyans, à un carrefour de la forêt, de lui donner chaque jour un de ses sujets à dévorer. Par les soins du ministre chargé d'exécuter la promesse royale, d'abord tous les assassins, puis tous les voleurs y passèrent, et enfin ce fut le tour des innocents, les vieux et les jeunes, tant et si bien qu'au bout de douze ans il ne restait plus à sacrifier que le jeune fils du roi : ordre fut donné à sa nourrice en pleurs de le mener à l'ogre. Or, ce matin même, le Buddha, qui demeurait alors à quelque cent lieues de là (trente *yojana*), dans le Jêtavana, près de Çrâvastî, s'en vint droit à la demeure du cruel génie, y pénétra en son absence malgré les observations du portier Gardabha, et s'assit sans façon sur le trône de cérémonie du maître de la maison. C'est ce qui fait que, sur les figures 252-253, nous le voyons installé comme chez lui (cf. plus haut, p. 477). Après qu'Âṭavika a vainement épuisé contre lui toutes les ressources de sa colère, il fait aux questions que ce sphinx d'un nouveau genre avait coutume de poser à ses futures victimes de si belles réponses, que le Yakṣa finit par se convertir. Aussi, quand les gens du roi d'Âṭavî lui amènent le jeune prince, s'empresse-t-il, au lieu de le mettre en pièces, d'en faire hommage au Buddha qui le rend à sa famille, «après qu'il eut passé de mains en mains».

Quiconque, après avoir lu ce simple résumé, voudra bien jeter les yeux sur la figure 252 devra reconnaître la fidélité avec laquelle le sculpteur a su mettre l'histoire en action devant nos yeux. Au centre, le Buddha est assis sur le trône du Yakṣa, au pied du

Dhammapada (*B. E. F. E.-O.*, 1904, p. 461). Le héros de l'histoire ne serait plus le prince royal d'Âṭavî, mais le fils d'un riche banquier (*çreṣṭhin*).

figuier indien qui lui servait de demeure. A sa gauche, deux personnages laïques, en riche costume et de sexes différents, amènent le petit garçon; ce sont ou bien le ministre du roi et la nourrice du jeune prince, ou peut-être, si l'artiste travaillait d'après une version populaire, le roi et la reine d'Âṭavî. Notons en passant que ce qu'il peut y avoir d'odieux dans leur rôle est atténué, d'après le texte de Sp. Hardy, par le fait qu'au moment où ils se présentent avec la victime désignée, la conversion du Yakṣa est déjà chose



Fig. 252. — La conversion du Yakṣa Âṭavika.

Musée de Lahore, n° 1 du stûpa *de Sikri. Hauteur : 0 m. 33.*

accomplie, et le bruit des exclamations pieuses les encourage à pénétrer sans crainte dans son séjour. Quoi qu'il en soit de ce scrupule sentimental, la femme mime de façon non équivoque l'acte de livrer le garçonnet, et celui-ci joint les mains vers le Bienheureux dans un geste qui révère ou qui implore. De l'autre côté, le Yakṣa, vêtu du court pagne spécial aux gens de basse caste, a gardé ses cheveux hérissés et ses yeux terribles; mais déjà il tend au Buddha, comme gage de sa conversion récente, l'enfant épargné.

Derrière lui, un personnage, dont on n'aperçoit que la tête et l'épaule droite, peut être pris à la rigueur pour un autre Yakṣa, le portier Gardabha, par exemple; mais, à en juger d'après les procédés habituels de l'école et l'analogie d'autres bas-reliefs de la même frise (cf. fig. 245), nous croyons plutôt avoir affaire, en dépit de l'absence du «foudre», à l'ordinaire acolyte du Buddha, Vajrapâṇi. Quant aux célestes figurants, l'inégalité de leur nombre des deux côtés du tableau est, à y bien regarder, un raffinement de symétrie.

Nous ne connaissons à ce bas-relief qu'une seule réplique[1], qui se trouve au Musée de Calcutta (fig. 253). On y retrouve tous les acteurs et spectateurs de la scène, y compris, à sa place coutumière, Vajrapâṇi. Au premier coup d'œil, ils paraissent groupés à peu près de même autour du Buddha, assis sur le trône et sous l'arbre. Toutefois il y a une différence sensible : le roi et la reine d'Âṭavî (ou leurs gens) n'amènent plus le jeune prince, ils le remportent, le Buddha l'ayant déjà reçu du Yakṣa pour le leur rendre, et, de leur part, cela ne laisse pas que d'être moins choquant. Le mouvement des personnages groupés à la gauche du Buddha est ainsi complètement renversé d'une réplique à l'autre; sur celle de Calcutta, ils tournent franchement le dos au Maître et au Yakṣa, et se retirent, la femme suivant l'homme, et celui-ci tenant devant lui l'enfant; sur celle de Lahore, l'homme, la femme qui le suit et l'enfant qui le précède marchent bien dans le même ordre, mais en sens exactement opposé. Là, ils sortent de scène; ici, non moins visiblement, ils y entrent. Il en résulte que le sculpteur de Sikri a conté son histoire en l'introduisant par la droite et en la concluant sur la gauche du spectateur; au contraire, celui de Takht-î-Bahai (à moins qu'il ne soit de Jamâl-Gaṛhî) la dé-

[1] Nous avons vu depuis, entre les mains de M. J. Ph. Vogel, de l'*Archæological Survey*, la photographie d'une autre réplique qui montre le Yakṣa lançant son arme à la droite du Buddha et, à sa gauche, portant l'enfant; l'original était destiné à la collection du nouveau musée de Pêshawar.

roule de gauche à droite. Mais nous avons déjà rencontré trop d'exemples de ces changements de direction à volonté dans le traitement des sujets (cf. fig. 139 et 141) pour que celui-ci puisse encore nous surprendre.

Une autre particularité, qui n'est pas davantage nouvelle pour nous, mérite encore d'être relevée. Sur le bas-relief de Calcutta, le Yakṣa figure par deux fois à la droite du Bienheureux; en bas, il lui tend l'enfant, du geste que nous connaissons; en haut, vu à mi-corps, il lance contre lui un gros objet sphérique, sans doute la terrible arme *chêla* que lui prête la légende singhalaise



Fig. 253. — Même sujet.
Musée de Calcutta, n° G. 21. Hauteur : 0 m. 14.
D'après une photogr. du Musée.

et qui ne lui fut ici d'aucun secours. De cette agression, il n'est pas soufflé mot sur le panneau de Sikri; la lutte entre le Yakṣa et le Buddha y est sous-entendue et deux épisodes seulement sont représentés : 1° on amène l'enfant à l'ogre; 2° celui-ci le rend au Bienheureux sans lui faire de mal. De ces deux actes, le second seul est figuré à Calcutta; en revanche, nous assistons à l'ouverture du drame quand le méchant génie assaille le Buddha, et aussi à son dénouement quand on remmène sain et sauf le petit prince. Au total, l'un des artistes s'est contenté de réunir deux scènes, l'autre a prétendu en grouper trois; aussi, tandis que le premier s'en est tiré en ne répétant que l'enfant, le second n'a pu

se dispenser d'introduire, en outre, par deux fois, avant et après sa conversion, le Yakṣa de la légende. Les variantes des deux œuvres ne s'en ramènent pas moins au même thème, et il ne peut subsister aucun doute sur leur commune identification.

L'offrande du singe. — Ce qu'a fait jusqu'ici tel type bien caractérisé ou tel accessoire plus ou moins pittoresque, un personnage rare le fera dans le cas du présent motif. Il est d'ailleurs fort heureux qu'il s'aide lui-même. Quelques renseignements de Hiuan-tsang recueillis en deux endroits différents, l'inscription d'une miniature népâlaise et la traduction tibétaine d'un *avadâna,* voilà tous les documents écrits que nous possédons à ce sujet : encore est-ce seulement au fait que le protagoniste est un singe que nous devons d'avoir pu les réunir et, avec l'aide des monuments figurés, en tirer une histoire suffisamment cohérente[1]. Le lieu de la scène est à Vaiçâlî, ou, du moins, l'inscription népâlaise est d'accord sur ce point avec un passage de Hiuan-tsang; mais celui-ci a trouvé la même légende localisée à Mathurâ et le témoignage tibétain la place à son tour à Çrâvastî. Peu importe : nous savons, à la seule inspection de la pierre, que le Buddha est assis dans l'un des *saṅghârâma* de la communauté, entouré de ses grands disciples (cf. fig. 242), et ceci nous suffit pour l'instant. Côté jardin, entre un singe portant dans ses deux mains un vase à aumônes, apparemment plein : il offre ce *pâtra* au Bienheureux, qui l'accepte et le tient à son tour sur la paume de sa main gauche; puis le singe, joignant ses deux mains devenues libres, sort, côté cour, le visage toujours tourné vers le Maître et non sans avoir fait, selon les rites, la *pradakṣiṇâ* de ce dernier. D'où vient-il? Il redescend de l'arbre dont

[1] Hiuan-tsang, *Mém.,* I, p. 387 et 210, ou *Rec.,* II, p. 68, et I, p. 182; *Icon. bouddh.,* pl. VII, 1, et X, 4; A. Schiefner, *Leben,* p. 302, et I.-J. Schmidt, *Der Weise und der Thor* (traduct. du *Dsanlun* tibétain, Saint-Pétersbourg, 1843), ch. xl; *J. A. S. B.,* XVI, 1849, p. 78 et pl. I, et Râj. Mitra, *Buddha-Gayâ,* pl. XX, 3 (cf. *Ind. Ant.,* IX, p. 114, et Anderson, *Catalogue,* II, p. 44 et 88).

on a encore montré la place à Hiuan-tsang et où nous voyons sur une miniature bengalie qu'il grimpe dans le but de remplir de soi-disant « miel » un vase à aumônes emprunté (dit la traduction tibétaine) à Ananda. Où va-t-il ? Il s'en va hâter, volontairement ou non, l'instant de jouir de la renaissance privilégiée que lui assure le mérite de sa bonne œuvre. Deux bas-reliefs du Magadha le font incontinent se jeter dans un puits. D'après le texte tibétain, « dans sa joie, il se mit à danser et à sauter çà et là, si bien qu'il fut précipité

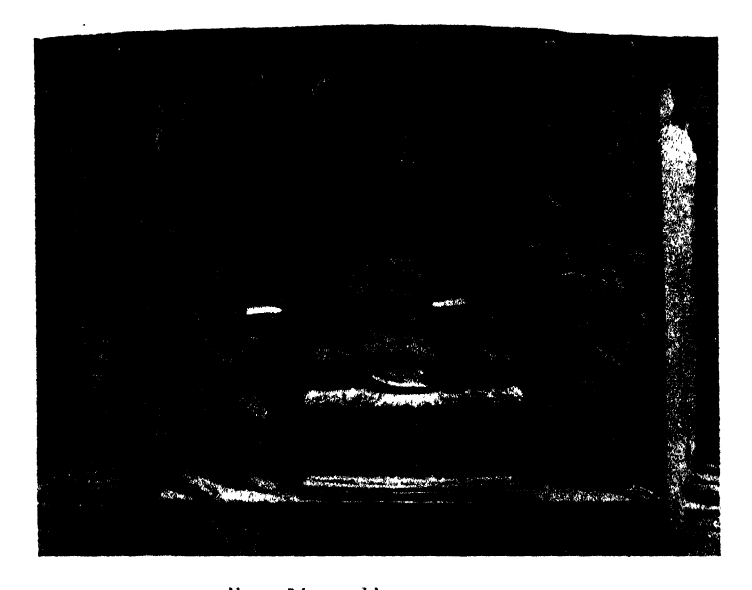


Fig. 254. — L'offrande du singe.
Musée de Lahore, n° 12 du stûpa *de Sikri. Hauteur : 0 m. 33.*

dans un trou, perdit la vie et se réengendra tout aussitôt comme fils d'un brahmane ». C'est peut-être enfin au moment de la noyade qu'était représenté le singe dont Hiuan-tsang, en passant par Vaiçâlî, a vu la statue « à l'angle nord-ouest de l'étang » auquel il avait donné son nom (*Markaṭa-hrada*). Nous n'avons pas à nous inquiéter ici de savoir s'il s'agit d'un fortuné accident ou d'un pieux suicide, lequel ne serait pas, dans les idées indiennes, un fait incroyable de la part d'un animal, ni davantage un acte répréhensible

IMPRIMERIE NATIONALE.

au point de vue de la morale bouddhique[1]. Le point intéressant est qu'il n'est question que d'un seul vase à aumônes et d'un seul singe, bien qu'ici et ailleurs nous les voyions deux et trois fois figurés.

Au total, l'histoire prend rang parmi ces contes édifiants, si conformes au génie de l'Inde, qui étendent jusqu'aux animaux l'empire que le grand Compatissant exerçait sur les âmes. C'est le pendant, par exemple, de cette scène de Barhut où le Buddha, représenté bien entendu par son trône vide, est vénéré par des éléphants qui même, dit-on, le nourrirent. N'avons-nous pas, jusqu'en Udyâna (fig. 246), aperçu tout à l'heure deux autres singes qui pratiquaient, à l'exemple et à l'image du Maître, de pieux exercices de méditation? Aussi ne nous étonnerons-nous pas de voir également a Sânchi notre unique singe en deux personnes rendre hommage à l'invisible présence du Bienheureux, d'abord offrant le bol à aumônes, puis gambadant en faisant l'*añjali* de ses deux mains vides[2]. C'est exactement le motif qu'à dix siècles et plus de distance nous retrouvons sur les miniatures des manuscrits, et les sculptures du Gandhâra et du Magadha nous fournissent les chaînons intermédiaires de cette longue transmission. Ainsi le sujet est sûrement ancien et son identification certaine : il est d'autant plus désirable de nous en rendre un compte exact. Les détails pratiques où se complaît le texte tibétain confirment en effet ce qu'une miniature bengalie nous avait déjà donné à supposer, à savoir que par *madhu* il ne faut pas entendre ici, à proprement parler, du «miel», ainsi que l'on traduit toujours d'après les expressions chinoises et tibétaines. Le miel ne va pas sans les abeilles, et n'est pas si facile à se procurer pour un singe. En réalité, le *madhu* en question est le suc

[1] Cf., au sujet de ces suicides religieux d'animaux, Hiuan-tsang, *Mém.*, I, p. 281, ou *Rec.*, I, p. 234; *Avadâna-çataka*, traduct. Feer, n°s 51 et 58, etc.

[2] *Sânchi*, pl. X, XII et XXVI, 2; cf. encore pl. IX, et *Barhut*, pl. XV, 3 et XXX, 2; du Gandhâra citons encore un fragment (n° 44) au Louvre, et d'autres sur les *G. B. S. Y.*, pl. 2 et 10, malheureusement à très petite échelle.

qui découle de la cime préalablement incisée de certains palmiers. Dans les plaines cultivées de l'Inde, il n'est guère de *tâla* (*borassus flabellifer*) ou de dattiers qui ne portent ainsi à leur faîte un pot de terre et la marque du fisc à leur pied. C'est une industrie courante que de monter recueillir, matin et soir, cette liqueur sucrée que des gens d'une caste particulière et fort basse font ensuite fermenter pour en tirer de l'alcool. On obtient alors le *toddy* anglo-indien ou la *surâ*, dont la règle bouddhique interdit si expressément l'usage, aussi bien aux laïques qu'aux moines. Mais, avant toute fermentation, il n'y a aucun empêchement à ce que le Buddha et ses disciples se désaltèrent avec ce suc frais, «après l'avoir mélangé avec de l'eau». Il suffit que, sur l'ordre du Bienheureux, le singe prenne d'abord la précaution d'en «ôter les impuretés et notamment les mouches mortes» que l'attrait du sucre ne manque pas d'y faire tomber : ensuite Maître et disciples «en boivent à leur suffisance. . . » Et voilà pourquoi la miniature du ms. *Add.* 1466 de Cambridge fait grimper le singe à un palmier. En dehors de son merveilleux instinct de dévotion, il ne lui faut qu'un peu d'agilité, et c'est ce dont son espèce manque le moins, pour accomplir un acte si méritoire. Ainsi le miracle, vu de près, se change en un simple fait divers, assurément exceptionnel par le choix de son héros, mais rentrant pour tout ce qui concerne les détails d'exécution dans les conditions les plus ordinaires de la vie rustique de l'Inde. A vrai dire, il n'y a même plus de prodige, mais seulement une fable édifiante à la portée des petits enfants, pourvu qu'ils soient nés au pays où les palmiers poussent et où les singes sont familiers : il convenait d'en goûter la saveur toute locale.

§ III. Les scènes debout.

Nous avions nos raisons pour terminer l'étude des scènes assises par «l'offrande du singe», telle qu'elle s'était localisée à Vaiçâlî. C'est qu'en effet cet épisode est resté l'un des huit, entre tous

célèbres, auxquels étaient consacrés les «huit grands *caitya*» ou sanctuaires que nous énumèrent les textes postérieurs. A côté des places saintes citées plus haut et qu'avaient sanctifiées les quatre principaux événements de la vie du Maître (cf. p. 411), étaient en effet venues se ranger quatre autres cités, théâtres d'autant de miracles : Çrâvastî se glorifiait d'avoir eu son horizon illuminé par les plus extraordinaires prodiges et Sâṅkâçya d'avoir été le point d'atterrissage choisi pour la descente du ciel des Trayastriṃças, tandis que Râjagṛiha vantait la docilité de son éléphant et Vaiçâlî l'urbanité de son singe. Nous venons d'assister à l'exploit de ce dernier : c'est le seul des quatre grands incidents complémentaires où le Bienheureux demeure paisiblement installé sur son siège. Les prodiges de Çrâvastî, plus tard représentés par trois ou plutôt quatre Buddhas assis dos à dos et enseignant vers les divers points cardinaux[1], sont, dans l'art du Gandhâra, autant que nous pouvons savoir, l'œuvre d'une image debout, sinon marchante (cf. fig. 263), au même titre que la descente du ciel (fig. 264-265) ou la soumission de l'éléphant (fig. 267-269). Nous abordons en effet, à présent, les scènes où le Bienheureux, sortant de son rôle passif, prend, au moins en apparence, une part plus active à ce qui se passe autour de lui. A y regarder de près, on s'apercevrait que, debout aussi bien qu'assis, il continue à être le plus souvent, comme on dirait en grammaire, bien moins le sujet que l'objet de l'action. Pour avoir changé d'attitude, il n'a d'ailleurs pas modifié son geste : nous allons constamment lui revoir la main droite levée dans cette pose vaguement bienveillante et même un peu bénisseuse qui jouit décidément de la prédilection de nos sculpteurs. Mais il se trouve que les «scènes debout», pour user de cette abréviation, sont en général plus animées. La plupart comportent des figurants ou des accessoires assez typiques pour se laisser identifier sans peine et sans hésitation; et c'est ainsi que chacune d'elles,

[1] Cf. *Iconogr. bouddhique*, p. 166, et II, p. 113.

tout en nous en contant bien davantage que la moyenne des « scènes assises », nous retiendra cependant bien moins longtemps.

L'aumône de poussière. — Parmi les incidents qui marquèrent la quête quotidienne du Maître et dont la conversion de Nanda nous a déjà fourni un exemple (p. 464), il faut citer en première ligne une scène de Calcutta qui présente cet intérêt d'avoir été pour la première fois identifiée par M. S. d'Oldenburg sur le simple rapprochement de la description du catalogue et d'un passage du *Divyâvadâna*. On peut recommencer l'expérience. Voici ce



Fig. 255. — L'aumône de la poignée de poussière.
Musée de Calcutta, partie droite du n° G. 36. Hauteur : 0 m. 18.

que dit Anderson : « Le Buddha abaisse son vase à aumônes vers un petit garçon qui a laissé son jouet (un chariot miniature, lequel gît aux pieds du Maître) pour se lever et placer ses mains dans le bol; cependant, assis par terre derrière lui, un autre enfant joue avec un objet non défini et se retourne pour voir ce que fait son compagnon... » (fig. 255). Ouvrons à présent le chapitre XXVI du *Divyâvadâna*, dit le *Pâṃçu-pradâna* ou « l'aumône de poussière ». Nous apprenons que, ce matin-là, le Bienheureux, qui demeurait au Bois-des-Bambous, est allé à Râjagriha pour faire, comme tous

les jours, sa quête; les miracles ordinaires en cette occasion se produisent «tant qu'enfin le Buddha atteignit la route royale (entendez : la grande rue). Là se trouvaient deux petits garçons, le premier, d'une famille tout ce qu'il y a de mieux, et le second, de bonne famille; ils jouaient à faire des maisons avec de la poussière. Le premier s'appelait Jaya, et le second Vijaya. A la vue du Bienheureux,... Jaya se dit : «Je vais lui donner de la farine», et il jeta dans le bol du Bienheureux plein le creux de ses deux mains de poussière (*pâṃçvañjali*); et Vijaya, élevant ses deux mains réunies (*kṛitâñjali*), l'approuvait»[1]. Aussitôt voilà, en effet, le n° *G.* 36 de Calcutta identifié, sans parler d'au moins deux autres sculptures du même musée, appartenant au nouveau fonds, et du compartiment inférieur du n° 2088 de Lahore (fig. 256 *a*), etc. Quelques particularités sont à relever sur ce dernier panneau : c'est ainsi que le bol du Buddha s'y présente exactement de la même façon que sur la figure 227; Vajrapâṇi a la tête curieusement enveloppée d'un pan d'étoffe; le geste pareil des garçonnets qui tous deux font l'*añjali*, avec ou sans poussière dans le creux de leurs mains rapprochées, est fort clairement indiqué; enfin, on reconnaît nettement à droite deux femmes, qui se devinent avec peine à gauche sur la figure 255 et qui sont vraisemblablement leurs mères. Elles paraissent d'ailleurs fort édifiées par la naïve charité des enfants et la généreuse condescendance du Maître, et leur présence est, comme leur attitude, trop naturelle pour nous arrêter.

Toutefois un mot du texte peut donner l'éveil à certaines hypothèses : il ajoute en effet que Jaya, comme tout à l'heure Mêgha ou Sumati (voir p. 275), fait, en même temps que son offrande puérile, le vœu (*praṇidhâna*) qu'elle lui vaille de devenir un jour un grand monarque bouddhique, et le Bienheureux énonce la pro-

[1] *Divyâvadâna*, p. 366 et 402; Anderson, *Catalogue*, I, p. 221. Sur l'identification de M. S. d'Oldenburg, cf. *J. R. A. S.*, 1896, p. 373. — Au sujet du geste des deux enfants, cf. les explications données ici même, p. 275, n. 1.

phétique assurance (*vyâkaraṇa*) qu'il sera un jour le roi Açoka. Aussi ne s'étonnera-t-on pas qu'un doublet de cette gracieuse légende ait été transporté au temps de tel ou tel Buddha du passé, ni que sa représentation fasse pendant, sur une stèle de Calcutta[1], à la « prédiction de Dîpaṅkara ». On pourrait même se demander à ce propos s'il ne s'agit pas, en réalité, d'un seul jeune garçon que nous verrions tour à tour, d'après l'analogie des figures 139-141, faire debout son offrande et prononcer son vœu accroupi. Fa-hien ne parle que d'un seul héros de la scène; l'auteur tibétain de Schiefner se borne, tout comme s'il décrivait un bas-relief, à dire que le futur Açoka « tendit une poignée de terre par-dessus la tête d'un garçon baissé »[2]. C'est exactement ce que nous voyons sur deux des répliques de Calcutta où le second enfant est accroupi, les mains jointes, juste au-dessous du bol, entre le Buddha et Jaya, tous deux debout et occupés avec le plus grand sérieux, l'un à donner et l'autre à recevoir la chimérique offrande. Mais, dans ce cas, il faudrait admettre — ce qui n'est d'ailleurs pas impossible — que le rédacteur du *Divyâvadâna* a été induit en erreur par la répétition du personnage sur les sculptures et a pris pour deux enfants la double image d'un seul. Si de sa part il y a eu méprise, il l'a commise jusqu'au bout, car il les nomme tous les deux et croit savoir qu'au moment où le vœu de Jaya se réalise, son « compagnon de jeu dans la poussière » (il y a pour cela un mot en sanskrit : *sahapâṃçukrîḍanaka*[3]) devient son ministre Râdhagupta. La preuve en est qu'un moine d'une longévité prodigieuse, le doyen Piṇḍola, qui avait été témoin de l'aventure, l'a plus tard rapportée à Açoka en personne : même pour voir le roi, il dut « relever à deux mains ses longs sourcils » qui retombaient devant ses yeux en blanche crinière... Si nous tenions à consigner ce dernier

[1] Il s'agit du n° *K.* 1, c'est-à-dire de la statue découverte par Gerard près de Kâboul (cf. p. 13, n. 1, et p. 24, et ANDERSON, *Catalogue*, I, p. 260).

[2] SCHIEFNER, *Leben*, p. 290; cf. FA-HIEN, p. 90 et Râj. MITRA, *S. B. Lit. Nep.*, p. 100.

[3] Cf. *Divyâvadâna*, p. 331, l. 15.

détail, on devine que c'est moins pour prouver l'authenticité plus que suspecte de l'histoire, que parce qu'il nous fournit la notation indienne de l'un des traits les plus caractéristiques des génies chinois ou japonais de la longévité.

La conversion d'Ugrasêna. — C'est évidemment encore pendant une des tournées habituelles et toujours pédestres du Buddha que se passe la scène représentée sur le compartiment du milieu de la figure 256 (*b*) : mais celle-ci ne se laisse pas interpréter d'une façon aussi assurée. Le Buddha, toujours suivi de Vajrapâṇi et d'un moine, se tourne (ici à sa droite) vers un jeune homme qui joue d'un tambour à mains. Sur les figures 229-230, d'ailleurs composées de la même manière, mais où ce ménestrel est seul et adossé à la porte d'une ville, nous avons cru reconnaître en lui Indra déguisé sous la forme d'un jeune novice et menant en chantant le cortège du Maître, lors de son entrée solennelle à Râjagṛiha. Ici l'indication des murs de la cité a disparu et il y a deux musiciens au lieu d'un : si le sculpteur n'est pas en défaut, — et c'est la dernière hypothèse sur laquelle il faudrait, en désespoir de cause, se rabattre, — la différence est assez forte pour mériter une autre interprétation. Suffit-il, pour expliquer la présence du flûtiste, d'imaginer que l'artiste a travaillé d'après une légende qui prêtait à Brahmâ, dans la procession de Râjagṛiha, un déguisement analogue et un rôle subsidiaire à ceux d'Indra? Nous ne connaissons aucun témoignage qui vienne à l'appui de cette conjecture. L'introduction du second musicien aurait-t-elle pour but de nous avertir que le tambourineur fait partie d'une troupe et, par suite, de nous remémorer l'histoire qui nous est contée d'Ugrasêna[1] ? Ce dernier était un jeune homme de bonne maison, natif de Râjagṛiha, et qui, féru d'amour pour une danseuse de corde, s'était brouillé avec sa famille et n'avait plus eu d'autre ressource que de

[1] Cf. Bigandet, *Vie*, p. 189.

se faire comme elle baladin. Un jour, le Buddha le rencontra sur la voie publique au milieu de ses exercices et le convertit séance tenante avec tous ses compagnons. Il n'est pas impossible que ce soit à cette conversion que nous assistions ici; mais, outre que nous n'apercevons nulle part la danseuse pour les beaux yeux de laquelle Ugrasêna s'est fait histrion, le texte birman le présente plutôt comme un acrobate que comme un timbalier. Nous sommes ainsi réduit, de part et d'autre, à de pures suppositions. Il se peut enfin qu'il y ait eu contamination entre ces deux épisodes, mais nous croirions volontiers qu'il ne saurait être question d'une troisième identification. Un argument extérieur, d'ailleurs des plus ténus, milite en faveur de cette opinion. Assurément on ne peut établir entre les divers compartiments de cette dalle d'autre connexion ferme que le choix constant de «scènes debout» et l'alternance voulue dans l'orientation de la composition tantôt vers la gauche et tantôt vers la droite. Peut-être, cependant, ce choix a-t-il été guidé jusqu'à un certain point par la préoccupation de rapprocher des incidents qui, traditionnellement, se passeraient tous soit à Râjagṛiha même, soit dans son voisinage immédiat. Du moins, nous allons voir que la troisième scène appartient encore à cette catégorie.

Le mesurage du Buddha. — A la vérité, les textes ne nous fournissent pas moins de deux explications séparées pour la figure 256*c* dont il faut rapprocher la figure 251 *b*. Cela en ferait encore une de trop, si nous ne pouvions choisir entre elles. Ici le protagoniste (car c'est véritablement lui, et non pas le Buddha) est debout à la gauche du Maître et tient à la main un long bâton. Or l'un des contes de l'*Avadâna-çataka*[1] rapporte justement un épisode de ce genre : un pieux jardinier de Çrâvastî fait au Bienheureux l'offrande d'un bâton : celui-ci l'accepte, le plante en terre, et le voilà aussitôt changé en un arbre. C'est banal, mais c'est possible (au

[1] *Avadâna-çataka*, III, 9, trad. Feer, p. 108.

point de vue plastique, s'entend) : même sur la figure 251 *b*, le geste machinal de la dextre que nous connaissons au Buddha donne assez bien l'impression qu'il est en train de prendre le bâton que lui tend l'autre personnage; et ainsi nous n'oserions

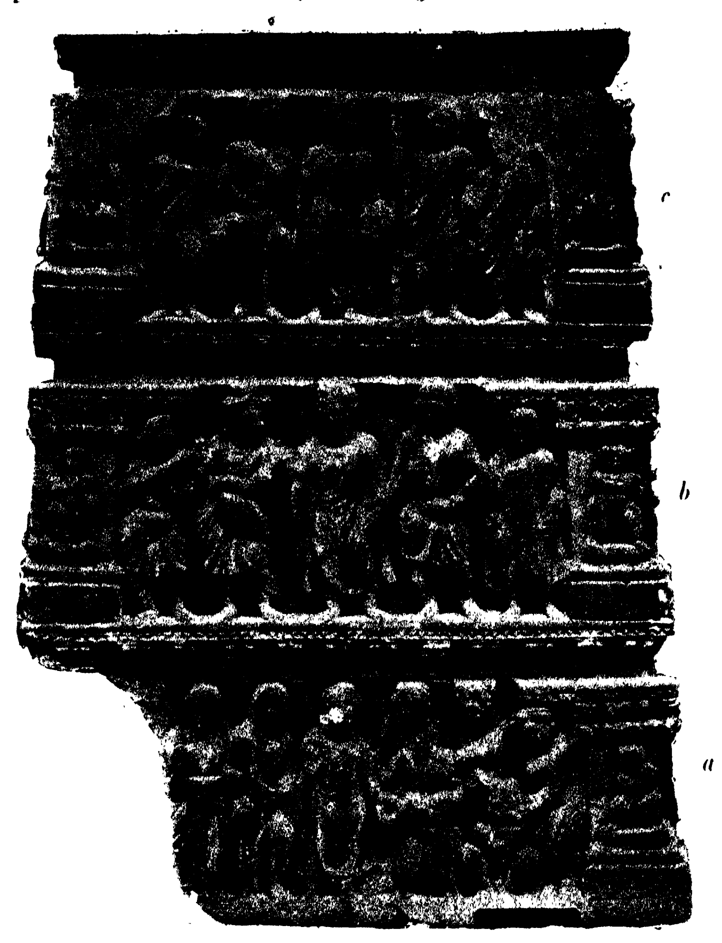


Fig. 256. — *a*. L'aumône de la poignée de poussière; *b*. La conversion d'Ugrasêna (?); *c*. Le mesurage du Buddha.

Musée de Lahore, n° 2088. Provenant de Sikri. Hauteur : 0 m. 58.

affirmer qu'aucun fidèle ne se soit jamais contenté de cette explication, ni même que l'*avadâna* ne soit pas directement inspiré d'une sculpture analogue. Néanmoins nous ne nous tenons pas pour satisfait.

Il est sûr, en effet, que l'interlocuteur du Maître n'est pas un jardinier, sans quoi il serait vêtu comme un homme de basse caste. Ce n'est pas non plus un grand personnage laïque; sur la figure 256 *c*, où il est mieux conservé, il porte de longs cheveux et tient à la main gauche, comme d'ailleurs son compagnon, ce que nous connaissons pour être un vase à eau (*kamaṇḍalu*) : c'est un jeune brahmane. Cette constatation de fait nous met aussitôt sur la piste d'une identification autrement intéressante et satisfaisante que la première. Dans son voyage à travers le Magadha, Hiuan-tsang tombe, en approchant de Râjagṛiha, dans le Yaṣṭivana, autrement dit «le Bois de la Perche». Lisons: «Les bambous de cette forêt sont longs et vigoureux; ils couvrent la montagne et s'étendent sur toute la vallée. Jadis un *brahmane*, ayant appris que le corps du Buddha était haut de seize pieds, conservait constamment des doutes et se refusait à le croire. Alors, avec un bâton de bambou haut de seize pieds, il voulut mesurer le corps du Buddha, qui s'éleva constamment au-dessus de l'extrémité du bâton et dépassa seize pieds. Il continua à grandir encore, de sorte que le brahmane ne put connaître à fond la vraie taille (*supprimez :* de la statue). Celui-ci jeta aussitôt son bâton et s'en alla. Par suite de cette circonstance, le bambou resta planté en terre et y prit racine[1].» Cette fois nous tenons le véritable sens de nos bas-reliefs : on en sent toute l'importance au point de vue archéologique. Pour l'instant, il rend compte de la façon dont le brahmane «toise» — c'est le cas de le dire — le Buddha. A la vérité, la grande taille de ce dernier, qui était censée atteindre ainsi le double de celle des hommes de son temps, n'est sensiblement marquée que sur la figure 251 *b*. Mais d'autres répliques (Lahore, n°s 820 et 1129) lui font dépasser de la tèt l'extrémité du bâton et soulignent par l'attitude du mensurateur brahmanique l'impertinence de sa démarche, où se trahit une sourde hostilité.

[1] HIUAN-TSANG, *Mém.*, II, p. 10, ou *Rec.*, II, p. 145.

La colère du chien blanc. — La nuance qui se fait jour sur ce dernier bas-relief va aller s'accentuant de plus en plus, à mesure que défileront sous nos yeux les «scène debout». Par contraste avec tant d'hommages, nous allons voir à présent que le Buddha avait également suscité des inimitiés auxquelles seules l'enfer, en s'entr'ouvrant, pourra mettre un terme. Pour commencer, comme pendant au singe dévot de tout à l'heure, nous avons le chien mécréant : sur la partie gauche du n° *G.* 34 de Calcutta (fig. 257 *b*), comme sur le quatrième compartiment du n° 1139 de Lahore, il accueille le Bienheureux par de furieux aboiements. Le motif est des plus animés : M. Grünwedel en a trouvé l'explication dans un texte tibétain; de notre côté, un album chinois nous l'avait fournie; sans chercher plus loin, elle était dans la compilation de Schiefner [1].

Donnons la légende dont s'accompagne l'image chinoise, et qui reproduirait un original indien : «Le *Madhyamâgama-sûtra* dit : Le Buddha, étant entré dans le pays de Çrâvastî, arriva à la maison de Çuka (?), fils de Taudiya. Çuka était sorti pour un instant. Il y avait dans cette maison un chien blanc en train de manger dans un plat sur un banc : à la vue du Buddha, il sauta à bas du banc et se mit à aboyer. Le Buddha dit au chien blanc : «C'est parce que «tu avais beaucoup de richesses que tu es tombé en cet état.» Le chien se mit en colère, puis devint triste et se coucha tout affligé. Quand Çuka revint dans sa maison et qu'il vit le chien couché, immobile à terre, il demanda aux domestiques : «Qui a fait de la «peine à ce chien ?» Les domestiques répondirent : «C'est le Bien«heureux.» Alors Çuka, plein de colère, alla trouver le Bienheureux. Celui-ci lui dit : «Ce chien est ton père. Si tu ne me crois, «retourne chez toi, interroge le chien et ordonne-lui de t'indiquer «un trésor caché.» Çuka retourna chez lui et dit au chien : «Si

[1] Cf. Grünwedel, *Globus*, 9 mars 1902, p. 29; Schiefner, *Leben*, p. 303; la citation qui suit est empruntée aux textes que le *Che-kia-Jou-lai-ying-houa-che-tsi* place au revers de chaque dessin, et la traduction en est due à M. Ed. Huber.

« dans une existence antérieure tu as été mon père, relève-toi pour « manger et montre-moi le trésor caché. » Le chien, en effet, indiqua l'endroit du trésor caché en grattant sous le banc avec le museau et les pattes; on creusa la terre et on trouva en abondance des objets précieux. » Ici encore tout commentaire serait superflu. Les femmes qui, dit Anderson, « semblent retenir le chien » en train d'aboyer au mendiant sont évidemment celles de la maison, dont le maître est absent à cette heure. Un détail seulement se laisse mal définir : c'est l'objet qui se dissimule à demi entre les pieds du siège remarquablement capitonné où trône la réincarnation canine de l'ancien



b a

FIG. 257. — *a*. LA PRÉSENTATION AUX TROIS KÂÇYAPAS DU SERPENT DANS LE BOL; *b*. LA COLÈRE DU CHIEN BLANC.

Musée de Calcutta, n° G. 34. Hauteur des figures : 0 m. 12.

avare : est-ce encore le même animal que nous apercevons couché dessous et y cachant sa honte, ou bien est-ce déjà le sac contenant le trésor caché que le sculpteur se fait un devoir de nous montrer?

JYOTIṢKA SAUVÉ DU FEU. — Quoi qu'il en soit, cette éclatante vérification du surprenant diagnostic du Maître porte la conviction dans l'âme du laïque, qui se convertit. Pas plus que les trois Kâçyapas que nous avons déjà aperçus sur la droite de la même figure 257 (*a*), il ne résiste au miracle. Le Bienheureux aurait, au contraire, affaire à un cœur plus obstiné dans la scène suivante dont nous devons

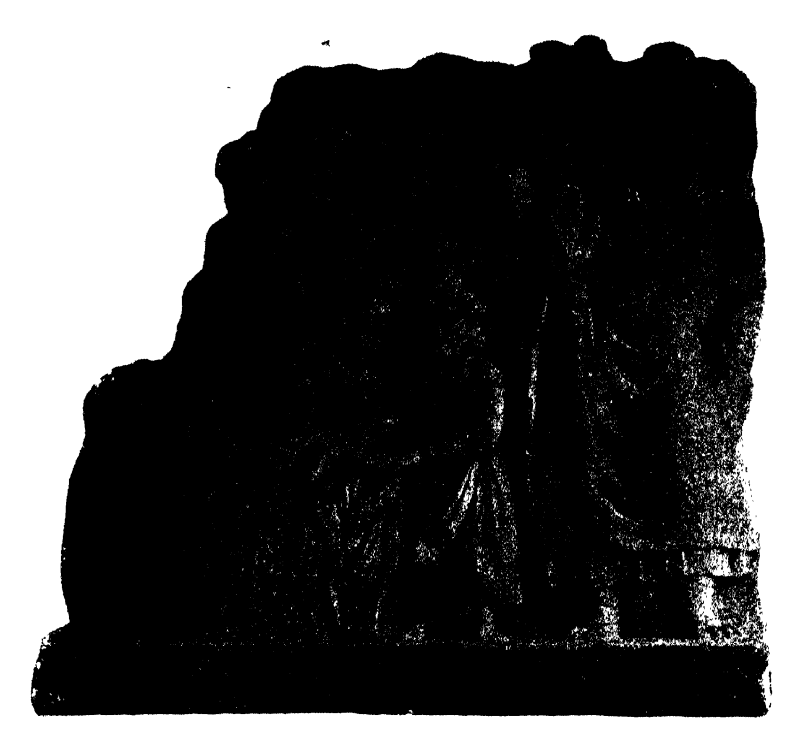


Fig. 258. — Jyotiṣka sauvé du bûcher de sa mère.
Musée de Calcutta (1895). Hauteur : 0 m. 40.

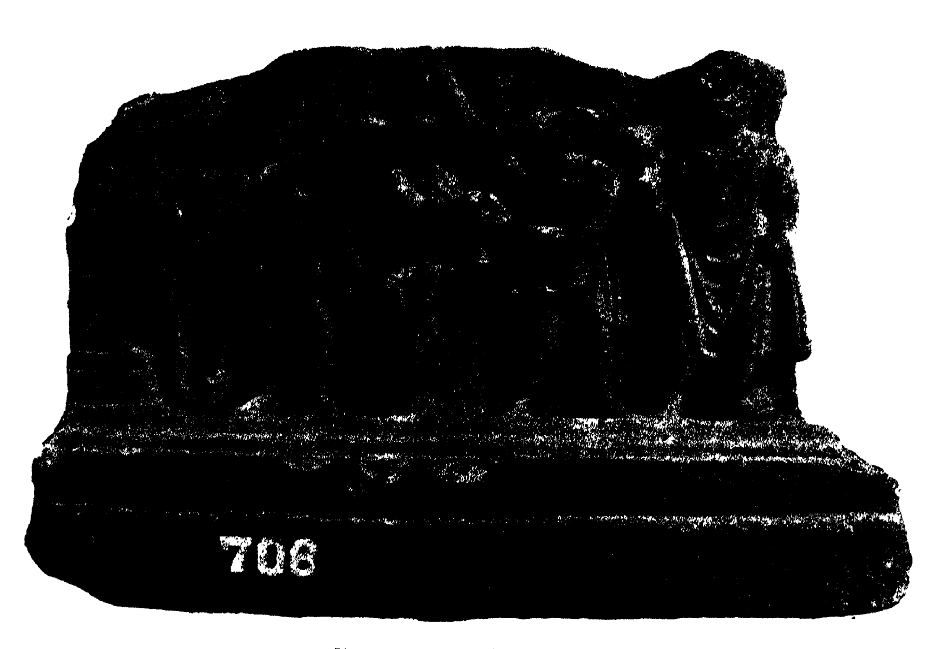


Fig. 259. — Même sujet.
Musée de Lahore, n° 706. Hauteur : 0 m. 13.

encore la première identification au même album chinois, mais qui est par ailleurs tout au long contée dans le *Divyâvadâna*[1]. Force



FIG. 260. — FRAGMENT DU MÊME SUJET.
D'après une photogr. communiquée par M. J.-Ph. VOGEL. (*Hauteur : 0 m. 21.*)

nous est d'abréger ce récit; l'auteur ne tarit plus, quand il commence, sur le chapitre de l'impudente fourberie des membres des communautés rivales et de la totale imbécillité de leurs sectateurs.

[1] P. 262 et suiv.

Il y avait donc à Râjagṛiha un maître de maison nommé Subhadra, qui était un disciple déclaré des Nirgranthas ou Jaïns. Cela n'empêche pas le Buddha de passer devant chez lui pour sa quête, ni lui de consulter le Bienheureux sur ce qu'il adviendra de la grossesse de sa femme. Ravi d'apprendre qu'il aura un fils, il témoigne même son allégresse par une riche aumône, qui aussitôt excite la jalousie des hérétiques. Abusant de leur pouvoir sur cet esprit faible, ils lui inspirent insidieusement une telle terreur de l'enfant qui va naître qu'il finit, à force de manœuvres abortives, par faire mourir sa femme un peu avant terme. On emporte donc le cadavre au lieu de crémation; et là-dessus bruyamment les Nirgranthas triomphent, la prophétie du Bienheureux s'étant trouvée démentie par l'événement: mais lui se borne à sourire. Au milieu de la stupéfaction générale, un petit garçon jaillit en effet sain et sauf du bûcher qui dévore le corps de sa mère. Naturellement le texte le place sur un lotus. Au lotus près, qui est un enjolivement ajouté après coup, c'est ce que vous apercevez sur les figures 258-259, et plus clairement encore sur un fragment qui montre parmi les flammes l'enfant encore à demi engagé dans le sein maternel (fig. 260). Cependant le Buddha invite le maître de maison à recueillir son fils; mais lui ne sait qu'interroger du regard le visage des docteurs hérétiques qui toujours le dissuadent, et il faut que ce soit Jîvaka, le fameux médecin du Maître, qui se dévoue pour retirer l'enfant du feu. Une fois qu'il en est hors, le père s'entête à n'en pas vouloir davantage, et finalement le roi Bimbisâra se charge de l'élever. Le reste ne nous intéresse plus : le moment choisi par les sculpteurs est, en effet, celui où un personnage laïque, que les textes appellent Jîvaka, recueille l'enfant au-dessus du bûcher : « Et, comme il avait été enlevé du milieu des flammes (*jyotis*), on l'appela Jyotiṣka (le flamboyant). »

La fille d'Anâthapiṇḍada. — Il est à remarquer que sur les deux précédents bas-reliefs, où ils ont pourtant un rôle à jouer, nous

n'apercevons pas de religieux jainas, mais seulement des laïques ou des moines bouddhiques. Ces rivaux haineux et haïs (tant de fiel entre-t-il dans l'âme des ascètes!) se laisseraient, en effet, aisément reconnaître au fait qu'ils étaient totalement nus. A les en croire, ils auraient été «vêtus de l'air ambiant» (*digambara*) ou encore «couverts du pagne de la loi» (*dharma-çâṭa-praticchanna*); mais cela revient exactement au même : ce sont les gymnosophistes des Grecs. Ils n'apparaissent que très rarement sur nos bas-reliefs et le principal intérêt du fragment, malheureusement mutilé, que nous reproduisons sur la figure 261 (dont il faut peut-être rapprocher la figure 225 *c*) est qu'ils s'y montrent[1]. Ce gros homme nu, à la tête rasée, aux reins tout juste ceints d'une corde, qui sort entre les fines colonnettes de la véranda, est, à n'en pas douter, un moine jaina, ou du moins appartenant à une secte qui pratiquait les mêmes observances. Il est clair également que le Buddha est en train de descendre du ciel dans une auréole de splendeur, car les pieds ne touchent pas encore terre et tout son corps est enveloppé du flamboiement de son *tejas* (cf. p. 448, et fig. 246 et 263). D'autre part, cet homme barbu et âgé que nous apercevons derrière les rebords, décorés de merlons, de la terrasse, doit avoir ses raisons pour prendre une mine aussi furieuse, comme la jeune personne debout au premier plan pour adopter cette attitude de défi. Sûrement nous tombons au milieu d'une querelle de famille provoquée, comme il arrive, par des dissentiments d'ordre religieux : et une partie, qui a pour enjeu le revenu des aumônes de cette riche demeure, se joue entre les deux congrégations ennemies des Bouddhistes et des Nirgranthas.

Ce serait le moment de recourir aux textes, moins pour justifier la conjecture que pour la compléter en leur empruntant le nom des principaux personnages; malheureusement nous n'y trouvons cette fois que confusion. Ils connaissent bien des scènes analogues, mais

[1] Cf. encore, dans *J.A.S.B.*, 1852, pl. XXXIX, un fragment où C. Bailey voit (p. 621) «le sacrifice d'une victime humaine sur un autel de pierre bas».

IMPRIMERIE NATIONALE.

les récits tronqués qu'ils en donnent se mêlent et se contredisent entre eux. L'héroïne en est ordinairement Sumâgadhâ, la fille d'Anâthapiṇḍada, le riche et fidèle banquier de Çrâvastî. On est en général d'accord qu'elle se maria en lointain pays, du côté du Bengale; que la famille de son fiancé était dévote aux ascètes nus, de quoi sa foi de bouddhiste et sa pudeur de femme furent également offensées; et que, finalement, elle réussit à persuader son beau-père de mettre, selon la formule, son recours dans le Buddha, sa loi et sa communauté. Sur ce canevas commun ont été brodées des aventures diverses, épiques ou grotesques, selon le goût plus ou moins relevé des rédacteurs. Un passage du *Divyâvadâna*, plus développé dans le texte tibétain de Schiefner, décrit par exemple le Bienheureux arrivant, par la voie des airs, à un appel télépathique de Sumâgadhâ, escorté d'une grande troupe de moines, et tous trans portés sur des montures ou des véhicules magiques; cependant, assise sur sa terrasse avec son mari et ses beaux-parents, la jeune femme en fait le «dénombrement» à la manière d'Hélène sur les murs de Troie; mais, dans cette histoire, il n'y a pas trace de querelle domestique, ni de moines nus. Ceux-ci paraissent seulement en un autre endroit du même ouvrage, emprunté, semble-t-il, au *Sûtrâlaṅkâra* : nous y retrouvons la fille d'Anâthapiṇḍada, cette fois en compagnie de la sœur de Jyotiṣka, le héros du précédent épisode, et toutes deux en qualité d'épouses d'un bourgeois de Râjagṛiha, nommé Çrîgupta, qui avait pour directeur de conscience un docteur hérétique. La sœur de Jyotiṣka se conduit, à l'égard de ce dernier, avec une impolitesse si flagrante, qu'il se retire offensé; mais il glisse sur de la sauce qu'elle a répandue tout exprès à cette intention près de la porte, et il manque de se rompre le cou. Comme expiation du mauvais tour qui vient de lui être joué, le Nirgrantha exige du maître de maison qu'il dresse un véritable guet-apens au Buddha en l'invitant à dîner et en dissimulant devant la porte d'entrée une fosse pleine de charbons ardents. Au moment où le Bienheureux va poser le pied sur le seuil, le

fossé se change en un étang de lotus, etc. Si cette version nous rappelle quelque chose, c'est bien plutôt la figure 262 : c'est là que nous voyons des lotus naissant sous les pas et, à côté, un dîner disposé sur les tables, sans parler d'une curieuse face, aussi laide que renfrognée, qui paraît derrière l'épaule droite du Buddha



Fig. 261. — Conflit avec des hérétiques nus.

Musée de Lahore, n° 2124. Provenant de Sikri. Hauteur : 0 m. 34.

marchant, et appartient selon toute vraisemblance à l'homme obèse dont la tête est malheureusement brisée et qui est assis à la droite du Buddha mangeant. Mais, sauf un personnage non moins rébarbatif, nous ne retrouvons rien de pareil sur la figure 261. Ajoutez enfin que, pour comble, l'histoire de la fille d'Anâthapiṇḍada convertissant son beau-père a été également mise au

compte de la charitable Viçâkhâ, ce qui ne peut qu'égarer nos recherches[1].

Il semble donc que ce soit ici le cas ou jamais de revendiquer en face de ces textes, d'ailleurs de seconde main, l'autorité traditionnelle et l'indépendance de nos bas-reliefs. Or, en nous inspirant des données éparses dans les divers remaniements de la légende, nous arrivons à reconstituer assez aisément la version que met en scène le panneau de Sikri (cf. fig. 261). Nous reconnaissons, par exemple, sur la terrasse de la maison, l'irascible beau-père; en vain, assise à son côté, sa femme l'implore en faveur de sa bru; sans doute son bras droit la menaçait, du temps qu'il n'était pas encore brisé, de châtier sa scandaleuse conduite en la renvoyant chez ses parents. Nous voyons en effet qu'au rez-de-chaussée de la maison elle a une altercation violente avec deux ascètes nus, dont le premier paraît en même temps fort en colère et assez peu rassuré. Il a raison de se méfier : les héroïnes bouddhiques n'y vont pas de main morte. Viçâkhâ avait, nous dit-on, la force de cinq éléphants et arrêta celui du roi Prasênajit par une simple pression de la trompe entre le pouce et l'index; quand Yaçodharâ doit défendre sa vertu contre les entreprises de Dêvadatta, elle a vite fait de le jeter tout en sang au bas de l'escalier[2]; or l'on dirait ici que Sumâgadhâ a pris un bâton contre ces inconvenants hérétiques, et elle paraît être une gaillarde non moins résolue ni moins bien musclée. Dans l'excitation de la lutte, la partie supérieure de son vêtement a en effet glissé et laisse tout son torse à découvert. Ce détail, pour exceptionnel qu'il soit sur nos sculptures, n'a d'ailleurs pas l'importance que, dans nos idées européennes, on serait porté à y attacher, surtout de la part d'une personne si chatouilleuse sur les questions de bienséance. Les sculptures de l'école indigène, comme

[1] Sur tous ces points, voir *Divyâvadâna*, p. 402; Schiefner, *Leben*, p. 283 et 294 (cf. *Sûtrâlaṅkâra*, trad. Ed. Huber, XIII, n° 67); Sp. Hardy, *Manual*, p. 231.

[2] Cf., sur ces histoires d'un goût plus que douteux, Sp. Hardy, *Manual*, p. 231; Schiefner, *Leben*, p. 285; Rockhill, *Life*, p. 83.

les peintures d'Ajaṇṭâ, prouvent assez que les femmes indiennes n'avaient pas anciennement — dans plusieurs régions de l'Inde elles ne l'ont pas encore — la pudeur du sein. Si nos figures féminines sont, en général, si haut drapées (voir pourtant fig. 152), ce n'est pas seulement parce qu'elles portent les modes du Penjâb, pays où il y a un hiver; c'est encore et surtout parce qu'on ne nous les montre guère qu'au repos et en dehors de chez elles. Pour en revenir à notre frondeuse, au-dessus de sa propre tête nous l'apercevons de nouveau, comme le prouve l'arrangement de ses boucles,



Fig. 262. — Autre version : l'invitation de Çrîgupta (?).
Musée de Calcutta, n° G. 173. Hauteur : 0 m. 125.

mais cette fois seulement à mi-corps et d'ailleurs rajustée : tournant le dos à la maison, elle est sans doute en train d'adresser au Buddha, à travers l'espace, le message mental auquel il répond instantanément par sa miraculeuse venue. Dès lors, elle a victoire gagnée, et c'est à ce moment que s'arrêtent les confidences de notre bas-relief. Tout compte fait — et nous réservions pour la fin cette contre-épreuve, — elles sont d'accord, dans les traits essentiels, tant avec la version birmane de ce même épisode qu'avec celle que nous a conservée en sanskrit la *Bodhisattvâvadâna-kalpalatâ*[1].

[1] Cf. Bigandet, *Vie*, p. 236; Râj. Mitra, *S. B. Lit. Nep.*, p. 73.

Le « grand miracle ». — La rivalité entre le Buddha et les six maîtres hérétiques (*tîrthya* ou *tîrthika*), dont les noms reviennent constamment dans les textes, ne se borne pas à cette seule rencontre. On ne nous fait pas mystère qu'il s'agissait d'une véritable lutte pour le droit à l'aumône, c'est-à-dire pour la vie, entre ces sectes de religieux mendiants et la nouvelle et trop envahissante communauté, contre laquelle elles se seraient toutes liguées. Naturellement les Bouddhistes prêtent à leurs adversaires — ces gens à qui le roi devrait bien couper les oreilles, fait dire le *Divyâvadâna* à une courtisane — les procédés les plus déloyaux. A deux reprises notamment, les Tîrthikas auraient essayé de perdre par leurs calomnies la réputation de leur rival. C'est ainsi qu'une de leurs novices (*mâṇavikâ*), nommée Çiñcâ, consentit, par dévouement pour ses maîtres, à se déclarer publiquement enceinte des œuvres du bel ascète Gautama : mais nulle part nous ne voyons, dans les bas-reliefs accessibles, le roi des dieux, transformé en souris, ronger les lacets qui retenaient un hémisphère de bois sur le ventre de la simulatrice. C'est vainement aussi que nous y cherchons la scène où le Buddha confondit ses ennemis devant le cadavre de cette Sundarî que — par un procédé qui n'est pas encore tombé en désuétude, si nous en croyons les annales judiciaires de l'Inde — ils avaient pris soin de faire assassiner, à seule fin d'accuser le Bienheureux de son assassinat. Mais il eût été plus surprenant encore de ne pas trouver trace sur nos sculptures du « grand miracle » que, nous dit-on, il est de règle que tout Buddha accomplisse une fois en sa vie, près de Çrâvastî, pour le dam des hérétiques. On en signale des versions dans toutes les langues bouddhiques, même en sanskrit : car le *Divyâvadâna* lui consacre tout un chapitre (le douzième), et c'est naturellement ce texte que nous suivrons. A la place fixée par la tradition, sur le téméraire défi des Tîrthikas et sous la présidence impartiale du roi Prasênajit, le Buddha tient à s'acquitter en personne de cet indispensable devoir de sa charge, et exhibe des miracles variés. Or le

trait essentiel de ces prodiges est d'abord que le Bienheureux se promène dans les airs, puis que «du bas de son corps jaillissent des flammes, du haut de son corps s'écoulent des courants d'eau fraîche». C'est exactement le contraire de ce que nous voyons sur la figure 263 : mais la tradition birmane nous avertit que le prodige inverse se produisit également et que des ruisseaux d'eau ou de feu sortaient alternativement de ses pieds et de sa tête. Le *Divyâvadâna*, qui ne serait pas un texte bouddhique s'il ne se



FIG. 263. — LE GRAND MIRACLE DE ÇRÂVASTÎ.
Musée de Calcutta. Provenant du monastère supérieur de Nathou. Hauteur : o m. 18.

répétait pas, décrit encore plus loin, et cette fois en vers, une fort exacte réédition d ce même miracle : «D'une moitié de son corps l'eau pleuvait; de l'autre moitié le feu flamboyait : et, ainsi pleuvant et flamboyant, il brillait dans le ciel, telle une montagne à la fois embrasée et ruisselante... [1]» Le pâle reflet que nous avons sur la figure 263 de cette description poétique ne veut-il pas être une représentation du «grand miracle de Çrâvastî»?

Un point nous semble acquis : ce bas-relief, qui nous montre le Buddha les pieds posés sur deux ondes et la tête environnée de

[1] Cf. *Divyâvadâna*, p. 183 et 378; cf. p. 394 et 401; BIGANDET, *Vie*, p. 202.

flammes, ne fait qu'illustrer à notre usage le terme technique, connu du *Mahâvastu* comme du *Jâtaka* pâli, de «miracles jumeaux» (*yamaka-prâtihârya* ou °*pâṭihâriya*). Si l'on en pouvait douter, la définition qu'en donne aussitôt le *Mahâvastu* achèverait de nous convaincre : «Le bas de son corps flamboie, et du haut de son corps coulent cinq cents filets d'eau fraîche. Le haut de son corps flamboie et du bas de son corps coulent cinq cents filets d'eau fraîche.» Il est assez clair que cette désignation s'entend de l'alternance combinée des deux prodiges opposés du feu et de l'eau, les mêmes que nous voyons se produire simultanément ici. Mais si ces textes confirment d'une manière générale notre attribution, ils rendent plus difficile de spécifier l'occasion particulière de ce double miracle. L'introduction au *Jâtaka* nous dit qu'il a déjà eu lieu aussitôt après la Bodhi et qu'il s'est encore répété lors de l'arrivée du Bienheureux chez les Çâkyas. Or c'est à ce même moment que se rapporte la description citée du *Mahâvastu*, si bien même que le contact de l'eau merveilleuse rend la vue à Mahâprajâpatî, la seconde mère du Maître, laquelle avait perdu ses yeux à le pleurer après son départ de la maison. Il se pourrait donc que nous assistions une fois de plus à la rencontre dont il a déjà été question plus haut (p. 460) entre le Buddha et ses parents; et le caractère strictement laïque des figurants viendrait à l'appui de cette opinion. Mais, d'autre part, le texte même du *Jâtaka* ne nous parle que du «miracle jumeau» de Çrâvastî, et il y a toute apparence que, selon le procédé habituel des compilateurs bouddhiques, la description de ce prodige typique a été abusivement étendue à d'autres circonstances miraculeuses[1]. En outre, il nous a semblé plus haut que l'usage de l'école était de représenter le Buddha, lors de sa visite à son père, comme flottant simplement au-dessus du

[1] Le *Sûtrâlaṅkâra* va jusqu'à le prêter à Mahâprajâpatî elle-même et aux nonnes, ses compagnes, lors de leur *nirvâṇa* (trad. Ed. Huber, xiv, n° 68); cf., sur les diverses reprises de ce miracle, *Mahâvastu*, III, p. 115; *Nidâna-kathâ* et *Jâtaka*, éd., p. 77, 88 et 193, ou trad., p. 105, 123 et 270.

sol (voir fig. 231 *b* et 232 *a*); et enfin, si nous n'apercevons ici aucun des hérétiques qu'il s'agit de confondre, nous n'en voyons pas davantage sur les figures 258-259, qui n'en sont pas moins destinées à leur confusion. Pour toutes ces raisons, et à considérer notre panneau isolément, tel qu'il se présente, il nous paraît donc plus vraisemblable d'admettre qu'il ne reproduit pas seulement l'un des « miracles jumeaux », mais le prototype même de tous ces miracles, en un mot « le grand miracle de Çrâvastî ».

La descente du ciel des Trayastriṃças. — Le *Divyâvadâna* et le *Jâtaka* placent, aussitôt après cet épisode, celui de la visite au ciel des Trayastriṃças, et les autres rédacteurs suivent cet exemple. Évidemment, il s'était établi de bonne heure un rapprochement tout naturel entre ces deux événements également merveilleux et, pourrait-on dire, aérostatiques. Nous avons déjà rencontré plus haut le Bienheureux en train de s'acquitter dans ce ciel de ses devoirs d'apôtre et de fils (fig. 243) : mais le fait le plus important dans l'imagination populaire n'était ni son ascension, que l'on ne voit nulle part, ni même son séjour, qui manque de pittoresque, mais bien sa « descente » sur la terre (*avarohana*). On sait que celle-ci s'opéra près de Sâṅkâçya, et que le Maître avait Indra à sa gauche et Brahmâ à sa droite; aussi un triple escalier monumental avait-il été établi tout exprès par l'architecte ordinaire des dieux, en trois matières plus ou moins précieuses, selon le personnage qui était destiné à les fouler. Là-dessus, l'accord est unanime. On trouve déjà la scène, avec les pieds du Bienheureux seuls marqués sur la triple échelle, à Barhut comme à Sânchi, et rien ne serait plus aisé que de la suivre, par l'intermédiaire des bas-reliefs de Bénarès, jusque sur des miniatures du Népâl[1]. Au Gandhâra, nous n'en connaissons encore que peu de spécimens. L'un d'eux (Lahore, n° 1133) est fort misérable[2]. Un autre, à Bombay, profite ingé-

[1] *Barhut*, pl. XVII; *Sânchi*, pl. XXVII; *Iconogr. bouddhique*, fig. 29-30 et p. 157.

[2] Cf. *J. I. A. I.*, 1898, pl. XX, 1 (d'après une planche du recueil de Cole).

nieusement de la hauteur d'une dalle dressée pour ménager différents temps de la descente (fig. 264). Indra y est nettement caractérisé par son foudre et Brahmâ par son chignon. Surtout il a cet intérêt de figurer de véritables escaliers : et ainsi il ne serait pas abusif de croire que le groupe central de chacun de ces compartiments représente quelque chose de fort analogue à celui des trois

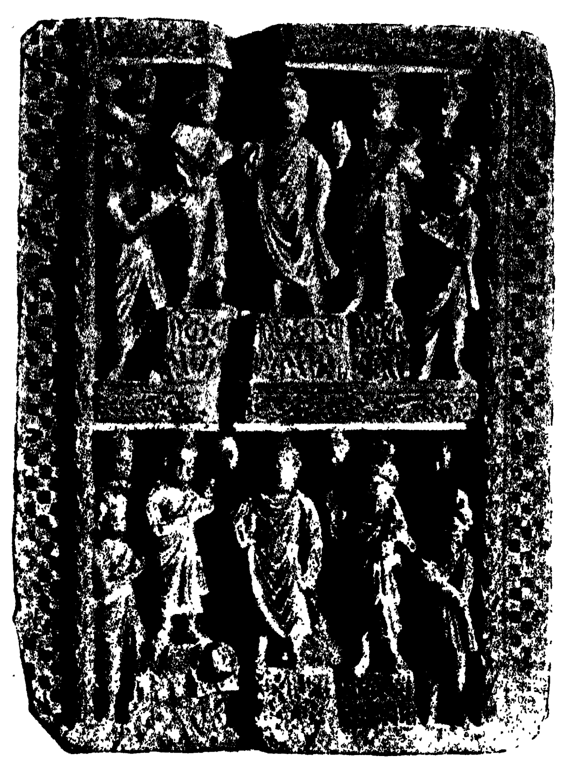


FIG. 264. — LA DESCENTE DU CIEL DES TRAYASTRIMÇAS.
Musée de Bombay. Provenant de Babouzai. Hauteur : o m. 45.
D'après une photogr. communiquée par M. J. BURGESS.

statues qui, nous disent les pèlerins, surmontaient dans le temple de Sâṅkâçya les degrés par lesquels la piété des rois de la terre avait tenté d'imiter l'œuvre magique des dieux. Du même coup, le motif se rapproche de la forme qu'il prendra sur les stèles de Sârnâth (voir *A. M. I.*, pl. 68), et s'achemine vers les banales triades, composées d'un Buddha debout entre deux acolytes divins, où se

complaira l'iconographie postérieure (cf. p. 426). Il suffit en effet, pour achever sa transformation en un sujet de pure ornementation édifiante, que toute indication d'escalier disparaisse : déjà le décor de la figure 7 nous présente ici même un exemple de ces groupes détachés de leur cadre légendaire et désormais dénués de toute signification biographique, mais où néanmoins le type des deux divinités assistantes, Indra et Brahmâ, persiste à rester fortement marqué.



Fig. 265. — Même sujet.

Musée de Calcutta. Provenant de Loriyân-Tangai. Hauteur : 0 m. 41.

D'après une photogr. de M. A.-E. Caddy, au Musée.

Le panneau de Loriyân-Tangai introduit de plus, à gauche du spectateur, un personnage royal, assis sous un parasol emblématique et sur un éléphant richement harnaché. L'hypothèse la plus naturelle serait d'admettre que nous avons là l'image de quelque roi, spectateur attentif et édifié du miracle. Aussi bien, l'auteur tibétain de Schiefner nous dit qu'Udayâna, le roi de Kauçâmbî,

« reçut solennellement le Bienheureux » au pied de sa vertigineuse échelle : et cela nous étonne d'autant moins de sa part que l'on assure par ailleurs qu'il s'était fort affligé de la disparition du Maître, à tel point que, pour charmer les ennuis de l'absence, il aurait fait sculpter la première image connue du Buddha. Mais il faut croire justement que cette explication était trop simple. Le *Divyâvadâna* nous en impose une autre, que répètent à l'envi Fa-hien, Hiuan-tsang et Rockhill[1]. Le personnage monté sur l'éléphant est bien un roi, et même un roi suzerain du monde (*cakravartin*); ou plutôt, distinguons, c'en est l'image; car au fond ce n'est là qu'un déguisement revêtu pour la circonstance par la nonne Utpalavarṇâ, soit en vertu de son pouvoir magique, soit par la faveur du Buddha. Les uns disent que c'était un procédé ingénieux pour se pousser sans peine au premier rang des spectateurs, d'autres que c'était une façon de faire honneur au Bienheureux et qu'elle en fut réprimandée. De toute manière, il ne faut pas vous y tromper : c'est Utpalavarṇâ qui, telle Marie-Madeleine, fut la première à revoir le Seigneur, et c'est elle que vous apercevez ici deux fois, d'abord à gauche sous la forme d'un roi, puis au pied de l'escalier central où elle a repris son apparence de nonne. . . — Nous ne l'aurions pas deviné seul : mais enfin, si alambiquée que soit cette explication, nous ne demandons pas mieux, sur la foi de tant d'autorités, que de l'admettre : seulement, comment se défendre de l'impression que la version qui nous est servie ne soit qu'un remaniement postérieur de la légende, inventé après coup pour justifier une interprétation plus ingénieuse que convaincante de ce modèle de bas-relief ?

Les guet-apens de Dêvadatta. — En redescendant sur la terre, le Buddha retombe au milieu des mêmes vicissitudes, et l'on dirait qu'à mesure qu'approche le soir de sa vie, sa légende aille s'assom-

[1] Cf. Schiefner, *Leben*, p. 272; Rockhill, *Life*, p. 80; Fa-hien, p. 50-51; Hiuan-tsang, *Mém.*, I, p. 238-240, ou *Rec.*, I, p. 203-205.

brissant. Les six maîtres hérétiques n'ont pas désarmé; mais c'est à présent au sein de sa famille et de sa communauté, dans son insolent beau-père Suprabuddha, ou son traître cousin Dêvadatta qu'il trouve les ennemis les plus acharnés à sa perte. On se souvient comment ce dernier, fort de la complicité du roi Ajâtaçatru, le fils parricide de Bimbisâra, complota à trois reprises la mort du Maître d'abord en payant des *bravi* pour l'assassiner, puis en lui lançant une grosse pierre, enfin en lâchant sur lui un éléphant furieux. De ces trois tentatives de meurtre, la première et la dernière se retrouvent seules, à notre connaissance, sur les bas-reliefs, et peut-être sont-elles en effet les seules qui se prêtent à une représentation sculpturale. Jetons-y un rapide regard.



FIG. 266. — LE PREMIER GUET-APENS DE DÊVADATTA.
Musée de Calcutta, n° G. 30. Hauteur : 0 m. 20.
D'après une photogr. du Musée.

1° *Les assassins à gages.* — Très vivants et très analogues à la fois sont les nos *G.* 10 et 12 de Calcutta et 730 de Lahore, qui d'ailleurs, selon toute apparence, proviennent également de Jamâl-Garhî. Sur tous, les brigands soudoyés par Dêvadatta attendent littéralement le Bienheureux «au coin d'un mur» qui coupe en deux la composition (cf. fig. 266). A gauche, vus de face ou de dos, sont groupés les *bravi*, simplement vêtus comme des lutteurs

d'un caleçon exigu, qui est la *langoti* actuelle; tous sont taillés en hercules en même temps qu'armés de massues, et au demeurant fort peu rassurants à rencontrer. Mais l'infinie bienveillance du Bienheureux commence à pénétrer leurs âmes brutales : au premier plan de la figure 266, l'un d'eux, celui qui a des moustaches, joint les mains, et les deux autres semblent n'avoir plus de cœur à leur sinistre besogne; sur le nº *G.* 12, le plus proche du Maître est déjà tombé à ses pieds; les autres vont suivre cet exemple, confesser leurs criminels projets et se convertir sur la place. Quant au Buddha, de l'autre côté du mur, il a toujours son geste bénisseur. Derrière lui, Vajrapâṇi, tantôt, vieux et barbu, se borne à détourner la tête avec affectation (fig. 266), tantôt, jeune et imberbe (nº *G.* 12), lève avec colère au-dessus de sa tête son bras droit ployé.

2º *L'éléphant Nâlâgiri.* — On sait que l'autre attentat, celui dont l'éléphant Nâlâgiri fut l'instrument redouté, ne réussit pas mieux, et qu'en ce cas encore la «force de la bienveillance» triompha de la bestiale fureur du monstrueux pachyderme. A la vérité, il n'a jamais l'air bien terrible sur nos bas-reliefs (cf. p. 218). Ce n'est pas faute que parfois (fig. 267) il tienne avec le bout enroulé de sa trompe une sorte de masse d'armes, ici taillée à facettes, mais qui, sur le nº *G.* 66 de Calcutta, affecte une forme simplement conique. Ce détail, curieux à noter, nous rappelle aussitôt ce que les vieux auteurs, tant indiens que classiques, nous content des éléphants dressés pour la guerre. Au VIe siècle de notre ère, Song Yun en a encore rencontré au Gandhâra qui étaient exercés à manier le glaive. Tantôt l'animal entre, comme sur les figures 267-268, par la droite et tantôt par la gauche (fig. 269). Bien que la scène soit censée se passer dans la grande rue de Râjagṛiha, où le Bienheureux se rendait à une invitation à dîner, en général l'éléphant est pris de trois quarts, juste au moment où il passe sous la porte de la ville, et souvent l'on n'aperçoit encore que son avant-train (cf. fig. 74, 2e compartiment). Des spectateurs et des spectatrices se

pressent aux créneaux de la muraille; l'auteur de la figure 268 en a même installé sur un balcon vu de face et le résultat est une fabrique



Fig. 267-268. — La soumission de l'éléphant.

Fig. 267. Indian Museum (Londres). Ancien n° 600 du Musée de Lahore. Hauteur : 0 m. 30.

Fig. 268. Musée de Lahore, n° 600. Hauteur : 0 m. 33.



Fig. 269. — Même sujet.

D'après Cole : cf. *G. B. S. Y.*, pl. 28 ou *A. M. I.*, pl. 147. Prov. de Miyân-Khân.

d'une architecture incompréhensible, sorte de compromis maladroit entre une vue intérieure ou extérieure de la cité. Quant au

Buddha, suivi ou non de Vajrapâṇi et d'Ânanda, il impose toujours sa main droite sur le front bossué du pachyderme, et il n'en faut pas davantage pour que celui-ci soit instantanément calmé. Plus tard, apparemment dans le but de rendre cette soumission plus vraisemblable, on imagina de faire jaillir des cinq doigts de cette main cinq lions chargés de tenir l'éléphant en respect : mais ce sont là procédés de décadence, et nous ne voyons pas que ce vulgaire expédient ait jamais eu cours, même dans les œuvres les plus médiocres du Gandhâra [1].

La soumission du Nâga Apalâla. — Nous avons réservé jusqu'ici une autre histoire de « soumission », en raison de l'intéressant problème d'archéologie qu'elle soulève : les textes la reportent d'ailleurs aux environs du *Parinirvâṇa*. Il ne s'agit cette fois ni d'un homme, assassin ou rival, ni d'une bête, serpent noir ou éléphant, mais d'un de ces êtres hybrides, à la forme mi-humaine et mi-serpentine, qu'on appelle des Nâgas. Nous avons déjà rencontré plus haut (p. 383) l'histoire de Kâlika rendant hommage au Bodhisattva; sur certains bas-reliefs (fig. 194-195), plusieurs traits impossibles à méconnaître, tels que l'empressement pieux du Nâga, l'impassibilité de Vajrapâṇi, le caractère strictement laïque du cortège, etc., nous ont amené à identifier pour la première fois cette scène. Mais il va de soi que nous ne prétendons pas le moins du monde que cette solution soit valable pour toutes les sculptures qui mettent en présence le Buddha debout en face d'un de ces génies des eaux. D'autres bas-reliefs ont même déjà été publiés, que, pour la commodité du lecteur, nous tenons à reproduire (voir fig. 270-272 et 274; 273 et 275 étaient inédits), où divers détails tout contraires, comme la présence de moines dans la suite du Buddha ou la mimique violente de Vajrapâṇi, la rendent nettement impossible. Aussi sommes-nous des premiers à admettre que l'auteur de ces dernières

[1] Cf. *Iconogr. bouddhique*, p. 170, et II, p. 114.

sculptures doit avoir eu en vue quelque autre épisode. M. Grünwedel avait d'abord proposé celui d'Êlâpatra : mais nous avons constaté plus haut (p. 504 et fig. 251 *a*) que ce motif est ici hors de cause, puisqu'il a pour caractéristique l'attitude assise du Bienheureux. M. S. d'Oldenburg a, le premier, publié l'opinion qu'il s'agissait en réalité de la conversion ou plutôt de la soumission du Nâga Apalâla et M. Grünwedel s'est depuis rallié à cet avis auquel notre adhésion se trouvait par avance acquise[1].



Fig. 270. Hommage de Kâlika ou soumission d'Apalâla (?).
Musée de Lahore, n° 1057. Provenant de Babouzai. Hauteur : 0 m. 16.

M. S. d'Oldenburg cite à l'appui de son hypothèse un très curieux passage de la relation de Hiuan-tsang, lequel se rapporte à l'Udyâna, le pays limitrophe au nord du Gandhâra. Il y est question du Nâga Apalâla qui habitait la source même du Çubhavastu, aujourd'hui le Swât; comme il ravageait sans cesse la vallée, le Bienheureux se serait déplacé en personne pour l'amener à composition : « Sa

[1] A. Grünwedel, *B. Kunst*, p. 94, ou *Globus*, vol. 75, 1899, p. 170, et vol. 81, janv. 1902, p. 29; S. d'Oldenburg, *Trois bas-reliefs du Gandhâra représentant le Buddha et le Nâga Apalâla*, dans les *Mémoires de la section orientale de la Soc. imp. russe d'archéologie*, t. XIII (compte rendu dans *B. E. F. E.-O.*, I, p. 280).

IMPRIMERIE NATIONALE.

source laissait échapper un courant d'eau blanche qui anéantissait tous les produits de la terre. A cette époque, le Tathâgata gouvernait le monde avec une bonté compatissante. Émy de pitié pour les habitants de ce royaume, qui étaient seuls victimes d'une calamité, il descendit en cet endroit et voulut convertir ce méchant dragon. Un génie, armé d'une massue de diamant (Vajrapâṇi), en frappa les bords de la montagne. Le roi-dragon (*Nâga-râja*) fut rempli de terreur; il sortit de l'étang et vint faire sa soumission. Lorsqu'il eut entendu le Buddha expliquer la loi, son âme devint pure et son cœur s'ouvrit à la foi. Aussitôt le Tathâgata lui défendit de nuire aux moissons. Le dragon lui dit : « Tout ce qui sert « à ma nourriture me provient des champs des hommes; mais main- « tenant que j'ai reçu vos saintes instructions, je crains de ne plus « pouvoir subvenir à mes besoins. Je désire recueillir, tous les douze « ans, une provision de grain. » Le Tathâgata, par un sentiment de compassion, consentit à sa demande. C'est pourquoi maintenant, tous les douze ans, le pays est affligé une fois par les désastres de l'*eau blanche*... » M. A. Stein a encore trouvé dans le Turkestan ce terme d'« eau blanche » (en turc *ak-su*) usité pour désigner les inondations qui se produisent au moment de la fonte des neiges. C'est là, sachons-le, l'une des manières qu'ont les Nâgas de faire leur récolte, à moins qu'ils ne préfèrent faucher la moisson avec une averse de grêle; ils ont, en effet, besoin de riz tout comme les hommes, et c'est ce qui force le Bienheureux à faire, pour ainsi dire, la part de l'eau en accordant à Apalâla une récolte sur douze : autrement c'eût été le condamner à mourir de faim[1]. Le passage est donc des plus clairs dès qu'on connaît le fond de croyances populaires sur lequel il repose, et nous avons tenu à le citer en entier pour qu'il ne perdît pas son goût de terroir. Il n'est pas moins intéressant au point de vue archéologique. Assurément, le récit d'une intervention personnelle quelconque du Buddha en Udyâna

(1) HIUAN-TSANG, *Mém.*, I, p. 133-165, ou *Rec.*, I, p. 122-123; M.-A. STEIN, *Sand-buried ruins of Khotan*, p. 185 et 426, et *Râjataraṅgiṇî*, I, 239.

est apocryphe et a exactement la même valeur historique que ceux qui commencent par : « Au temps où Notre-Seigneur Jésus-Christ voyageait en Bretagne... »; mais justement la légende est originaire de la même contrée que les sculptures qu'elle commente : disons mieux, il y a toute apparence qu'elle ait été contée à Hiuantsang devant les bas-reliefs mêmes qui étaient censés la représenter. Nous aurions ainsi, dans les notes de voyage du pèlerin,



Fig. 271. — La soumission du Nâga Apalâla.
Musée de Calcutta. Provenant de Loriyân-Tangai. Largeur : 0 m. 98.

l'écho des explications dont les *cicerone* des couvents du Swât régalaient les fidèles de passage à propos des scènes qui décoraient à profusion leurs chapelles et leurs *stûpa*. Or, si, devant certaines scènes dont les figures 194-195 sont le type, nous devons accueillir ces commentaires avec une incrédulité parfaite, ils s'appliquent au contraire de la manière la plus directe aux reproductions photographiques sur lesquelles travaillait M. S. d'Oldenburg, et notamment

à la figure 274. Ce que nous voudrions ajouter, c'est que, selon toute vraisemblance, l'interprétation reçue chez les moines de l'Udyâna de la soumission d'Apalâla était sortie de la combinaison d'une légende locale avec une fausse interprétation de «l'hommage de Kâlika».

Un coup d'œil jeté sur la figure 270, dont l'attribution reste hésitante entre les deux motifs, fera mieux comprendre que tous les raisonnements à quel point le passage était facile de l'un à l'autre. Tout y est, en effet, traité selon la formule de la rencontre avec Kâlika, sauf le geste de Vajrapâṇi : et voilà aussitôt la soumission d'Apalâla suggérée. En d'autres termes, pour que l'identification locale puisse se substituer à l'identification généralement connue, il faut et il suffit que Vajrapâṇi brandisse son foudre. L'erreur initiale proviendrait donc, en dernière analyse, de la préoccupation de justifier sur certaines répliques du genre de la figure 270 la pose, à l'origine purement fantaisiste, du *vajra* levé. Toutefois ceci n'est pas tout à fait exact, et cette raison ne serait pas décisive à elle seule : comme nous l'avons vu dans le cas d'Êlâpatra (p. 507 et fig. 251 *a*) — et, même à propos de la figure 274, M. Grünwedel, sur la foi du témoignage tibétain rapporté par Schiefner, avait tout d'abord partagé cette impression, — le geste de Vajrapâṇi peut aussi bien s'entendre de protection que de menace. Pour que ce dernier sens ait prévalu ici, il faut donc, en outre, qu'on ait oublié le véritable motif de l'attitude du Buddha, ou plutôt du Bodhisattva que l'ascète Gautama était encore, à savoir sa marche vers le lieu où l'attend l'illumination. Nous rencontrons, par le fait, une vérification imprévue et spontanée de la loi que nous avons plus haut formulée (p. 479), sur la différence d'esprit que reflète, après la *Sambodhi*, la différence des attitudes entre les scènes «assises» et «debout» : les premières ne sont plus que prédications, hommages ou offrandes; les secondes, que conversions le plus souvent enlevées de haute lutte, ou miracles triomphants. Ainsi s'explique que le même geste de Vajrapâṇi

levant son foudre devant un Nâga puisse être considéré, tour à tour, dans une «scène assise» comme un signe passif d'alliance, dans une «scène debout» comme une marque active d'hostilité. Servie par une méprise si spécieuse et poussée par l'éternel besoin d'édification, l'ingénuité des fidèles de l'Udyâna — ou, si l'on préfère, l'ingéniosité de quelque missionnaire bouddhique — a fort bien pu greffer toute une légende locale sur un bas-relief qui n'en pouvait



FIG. 272. — FRAGMENT DU MÊME SUJET.
Musée de Calcutta, n° G. 17. Hauteur : 0 m. 35.
D'après une photogr. du Musée.

mais, et ainsi serait née l'interprétation que Hiuan-tsang nous a conservée. Ajoutons que le même phénomène avait dû se produire dans la vallée de Kâboul. Il ne fait pas de doute pour nous que ce ne soit devant des sculptures sensiblement pareilles à celles que nous voyons ici reproduites, que, près de Nagarahâra, Hiuan-tsang a recueilli la légende toute semblable de l'asservissement par le Bienheureux du méchant dragon Gopâla. Que demain se fassent à

cet endroit des fouilles heureuses, et la renommée archéologique de cette autre célébrité locale balancera celle d'Apalâla. La double allusion faite par le *Divyâvadâna* à la «conversion» ou à la «soumission» de ce dernier prouve d'ailleurs que cette tradition était

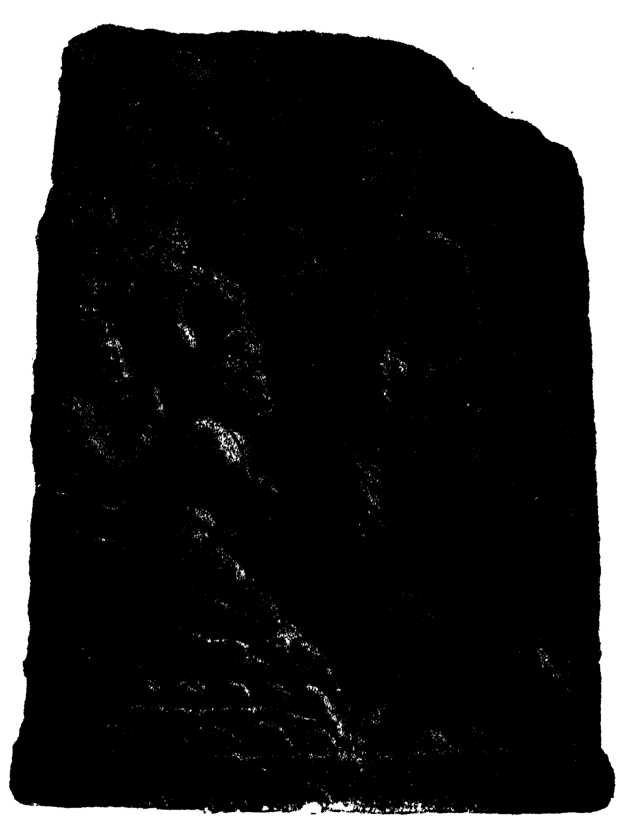


Fig. 273. — Même sujet.
Musée de Calcutta (1895). Hauteur : 0 m. 70.

répandue à une date relativement ancienne, et nous sommes prêt à admettre qu'elle a fort bien pu réagir à son tour sur les monuments figurés, à condition qu'ils proviennent du Swât ou des montagnes frontières du Swât[1].

Tel est justement le cas des figures 270 à 275. Si, passant de

[1] Hiuan-tsang, *Mém.*, I, p. 99-100, ou *Rec.*, I, p. 93-94 (cf. *Mém.*, I, p. 287, ou *Rec.*, I, p. 237); *Divyâvadâna*, p. 348 et 385.

la théorie à sa vérification expérimentale, nous abordons l'étude de ces bas-reliefs, la transition entre les deux interprétations nous est, disions-nous, fournie par la figure 270, qui est à la fois susceptible de l'une et de l'autre : tout dépend du degré d'importance qu'on attache au geste de Vajrapâṇi. N'est-ce de la part de

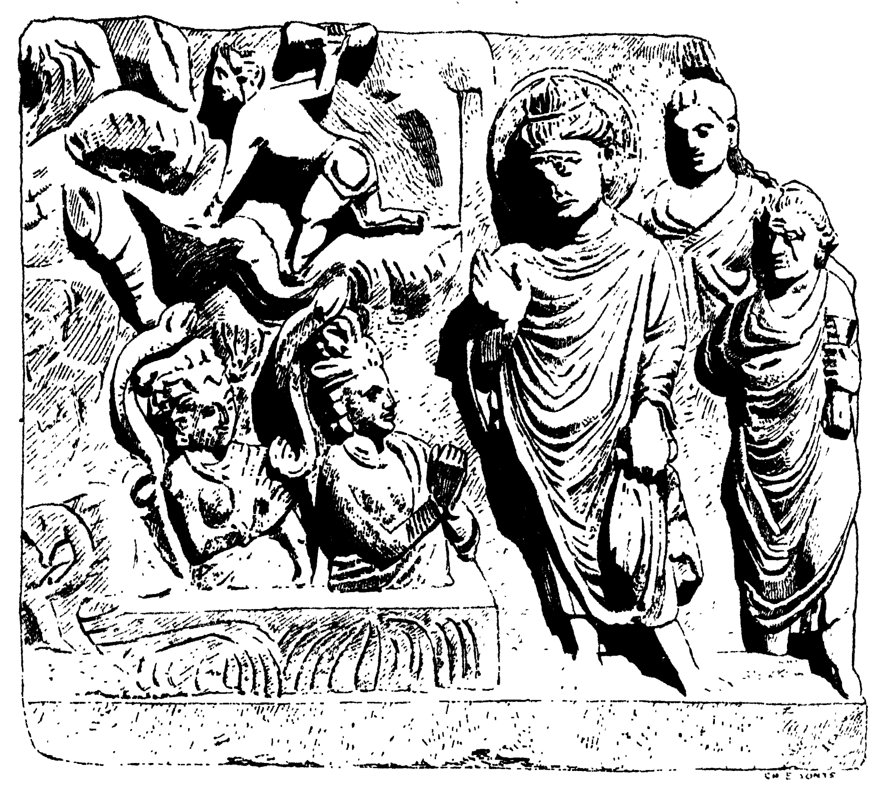


Fig. 274. — Même sujet.
Musée de Bombay. Provenant de Sanghao. Hauteur : 0 m. 18.
D'après *A. M. I.*, pl. 124.

l'artiste qu'une simple fantaisie sans portée? Nous sommes transportés au moment du cycle de la Bodhi, et c'est Kâlika et Suvarṇaprabhâsâ, sa femme, qui rendent hommage au Bodhisattva. A-t-il au contraire une signification menaçante à l'adresse du Nâga? C'est donc Apalâla qu'il menace, et nous sommes ramenés aux derniers temps de la vie du Buddha. Buddha ou Bodhisattva, nous savons d'ailleurs que sa forme, dans la circonstance, reste la même; et,

qu'il accueille les fidèles ou dompte les récalcitrants, il faut nous résigner à lui voir toujours le même geste de la main droite. Un autre exemple de contamination inverse des deux motifs nous est présenté par la figure 271; là, Vajrapâṇi se tient immobile et, dans le fond à gauche, se dresse, très stylisé et d'autant plus reconnaissable, le figuier symbolique de la Bodhi; mais, d'autre part, la présence de deux moines dans l'escorte du Bienheureux exclut sans contestation possible l'identification de Kâlika. Il faut dire également que le nombre des Nâgîs a été porté à trois et qu'une simple indication d'ondes a remplacé le bassin à balustrade, soit



Fig. 275. — Même sujet.
Collection privée. D'après une photogr. communiquée par M. J. Burgess.

qu'on jugeât ce pieux décor déplacé autour du séjour d'un Nâga non encore converti, soit simplement qu'il parût mal convenir au génie d'une puissante rivière. Ces mêmes tendances se retrouvent encore sur le fragment de la figure 272, qui loge deux Nâgîs dans une vasque rocheuse : mais de plus, derrière elles, Vajrapâṇi, superbement campé, tient son foudre en arrêt; en haut, à droite, une des ordinaires *devatâ* célèbre déjà la victoire du Maître en lui lançant des fleurs. C'est encore, semble-t-il, Vajrapâṇi que nous

apercevons à mi-corps et le bras levé dans le coin supérieur gauche d'un autre bas-relief, malheureusement très mutilé, de Calcutta (fig. 273) : le Buddha est debout entre un Nâga agenouillé sur les galets de son lit, et derrière lequel se tient une de ses femmes, et une autre Nâgî, vue également en pied. Le panneau de Sanghao qui a inspiré à M. S. d'Oldenburg son ingénieuse identification, se rapproche au contraire beaucoup du modèle de « l'hommage de Kâlika » avec son couple de Nâgas et son rudiment de bassin (fig. 274) : mais on y voit un autre Vajrapâṇi (le premier est resté à son poste habituel derrière le Maître) en train de « frapper avec son foudre les rochers de la montagne », ce qui prouve bien que le bas-relief est une illustration directe de la légende d'Apalâla. Sur la figure 275, deux Vajrapâṇi assument les mêmes rôles et conduisent à la même conclusion. Nous ne pouvons, de plus, nous empêcher de penser que l'introduction d'un tel doublet, dans un tableau pour le reste fidèle à l'ancienne formule, a tous les caractères d'une addition faite après coup. La présence simultanée des deux porte-foudre achèverait de démontrer la vraisemblance de notre hypothèse sur la transformation d'une primitive « scène d'hommage » en une nouvelle « scène de soumission » : du moins, l'artiste ne s'y serait-il pas pris autrement pour adapter un motif ancien et d'un usage courant à une interprétation populaire locale.

CHAPITRE VIII.

LA FIN DU BUDDHA.

Cependant, à travers toutes ces vicissitudes, la longue carrière du Buddha touche à son terme : « Je suis fatigué, ô Ânanda, et voudrais me coucher. » Pour la première fois, nos bas-reliefs nous le montrent étendu sur un lit, et ce sera aussi la dernière : ce lit est en effet celui de sa mort définitive, et désormais « il n'y a plus de renaissance pour lui ». Si jamais trépas fut un dénouement, ce serait donc ce *parinirvâṇa* sans « résidu » comme sans retour possible. Mais, en réalité, les rites funèbres — cette grave préoccupation de notre antiquité classique — ont toujours eu, dans les idées indiennes, plus d'importance que la croyance généralement admise à la transmigration des âmes n'aurait logiquement dû leur en laisser : aussi les artistes du Gandhâra apportent-ils à représenter la crémation du Buddha autant de soin qu'Homère, par exemple, à décrire celle de Patrocle. Enfin dans le cas d'un aussi « rare » et saint personnage, il n'importait pas moins aux fidèles de savoir comment l'on avait disposé de ses cendres; ce pieux souci des reliques nous est trop familier en Europe pour requérir la moindre explication : il trouve également sa satisfaction sur les sculptures gréco-bouddhiques. La fin du Bienheureux se subdivise ainsi d'elle-même en trois scènes, ou groupes de scènes, qui figurent tour à tour sa mort, ses funérailles et la répartition de ses restes sacrés. En d'autres termes, sa biographie illustrée ne se termine pas, comme on a pu croire, avec sa dernière heure, mais seulement avec le dépôt de ses reliques dans les *stûpa* élevés pour les recouvrir[1].

Il peut être curieux, mais non point surprenant, de remarquer que le texte le plus important que nous possédions sur la fin du

[1] C'est là un point sur lequel nous avons attiré l'attention de la Société asiatique de Paris dès décembre 1898 (cf. *J. A.*, nov.-déc. 1898, p. 541).

Maître, le *Mahâparinibbâna-sutta*, finit exactement sur ce même thème et après avoir successivement traité les trois mêmes phases du sujet. Cette constatation ne fait que confirmer une fois de plus le fait, déjà maintes fois reconnu par nous, qu'une tradition identique se retrouve à la base des documents écrits aussi bien que figurés. A la rédaction pâlie de ce *sûtra*, dont la version sanskrite est perdue, se ramènent, sauf des variantes insignifiantes, les récits birmans, singhalais et tibétains traduits par Bigandet, Sp. Hardy et Rockhill. Nous pourrons trouver à l'occasion quelques suggestions utiles dans les compilations plus tardives de Schiefner et surtout dans le compte rendu que Fa-hien et Hiuan-tsang nous donnent de ces mêmes épisodes, d'après les monuments qui subsistaient encore de leur temps au lieu traditionnel de Kuçinagara. Mais la plupart de leurs données nouvelles — notamment celles qui se rapportent à la triple réapparition qu'aurait faite le Buddha alors qu'il était déjà mis en cercueil — sont totalement ignorées de nos bas-reliefs, et l'on ne peut douter que ces imaginations, d'ailleurs contraires à la doctrine et plus que suspectes, ne soient postérieures à la création des motifs gréco-bouddhiques. En résumé, c'est au texte relativement le plus ancien que nous ayons conservé, c'est-à-dire au *Mahâparinibbâna-sutta*[1], que nous devrons emprunter, pour ainsi parler, presque toute la lettre de nos gravures.

§ I. Le *Parinirvâṇa*.

De la mort du Buddha nous possédons, ainsi qu'on pouvait s'y attendre, nombre de représentations qui ont déjà été identifiées en gros, sinon en détail. Nous n'entreprendrons pas de les décrire toutes l'une après l'autre, ce qui nous obligerait à des répétitions sans fin. La meilleure méthode, semble-t-il, parce qu'elle est aussi la plus courte, serait de fixer les traits communs à toutes les

[1] Édité par Childers, in *J. R. A. S.*, 1874 et 1876, et traduit in *S. B. E.*, XI, par Rhys Davids d'après qui nous le citerons.

répliques, avant de noter les principales variations auxquelles la fantaisie des artistes a pu se livrer. Or il n'est pas difficile de déterminer dans ses lignes générales le thème qui leur était imposé par la tradition. Au milieu de la composition, quand celle-ci est complète, se profile un lit sur lequel est couché le Buddha. Du lit comme de l'alité (au contraire de ce qui se passe lors de la conception du Bodhisattva, cf. fig. 149 et 160 *a*), la tête est nécessairement placée à la gauche du spectateur. La raison de cette disposition est simple : le Buddha doit être couché sur son côté droit; si donc la tête du lit se trouvait à droite, on ne l'apercevrait que de dos. Cette obligation technique dispense, sur ce point, de toute autre hypothèse : on aurait pu, en effet, supposer qu'il s'agissait d'indiquer que le haut du corps du Bienheureux était, comme il est écrit, orienté vers le Nord, qui est pour les Hindous le point cardinal de gauche. Aux deux extrémités de la couche se dressent, traités de façon plus ou moins conventionnelle, deux arbres *çâla* (*shorea robusta*), qui sont l'essence la plus répandue dans toute la djangle sub-himâlayenne du Téraï. Tout autour, des assistants, religieux et laïques, ou bien «étant de disposition mondaine, échevellent leurs cheveux (voir notamment fig. 282) et pleurent, étendent leurs bras et pleurent et s'abattent sur le sol», ou bien «étant libres de passions, calmes et maîtres d'eux-mêmes, se résignent». Tout le milieu inférieur du premier plan étant à l'avance barré par la ligne du lit, on ne peut naturellement les apercevoir en pied qu'à la droite et à la gauche du panneau ou à mi-corps par derrière la couche : «Tiens-toi de côté, ô moine, ne te tiens pas devant moi», aurait dit le Bienheureux lui-même pour faire écarter le révérend Upavâṇa qui, s'appliquant à l'éventer, faisait écran entre lui et les fidèles accourus en foule pour le voir[1]. Le mot avait-il cours dans les ateliers du Gandhâra? Ici encore, peu importe : les lois de la perspective suffisaient à exiger que les assistants

[1] *S.B.E.*, XI, p. 87.

placés en avant du lit fussent assis ou prostrés à terre pour ne pas cacher la vue du personnage principal. Tel est le minimum nécessaire et suffisant d'éléments et de conditions que doit réunir et remplir toute représentation du *Parinirvâṇa*. Réduite à ces traits essentiels, la description est valable pour toutes les répliques du Gandhâra (cf. fig. 276-281) comme pour la figure 282, originaire de Mathurâ, qui en est inspirée. Elle ne l'est pas moins pour les images chinoises ou japonaises dont, pour faciliter au lecteur la comparaison, nous avons également tenu à publier un spécimen (fig. 283).

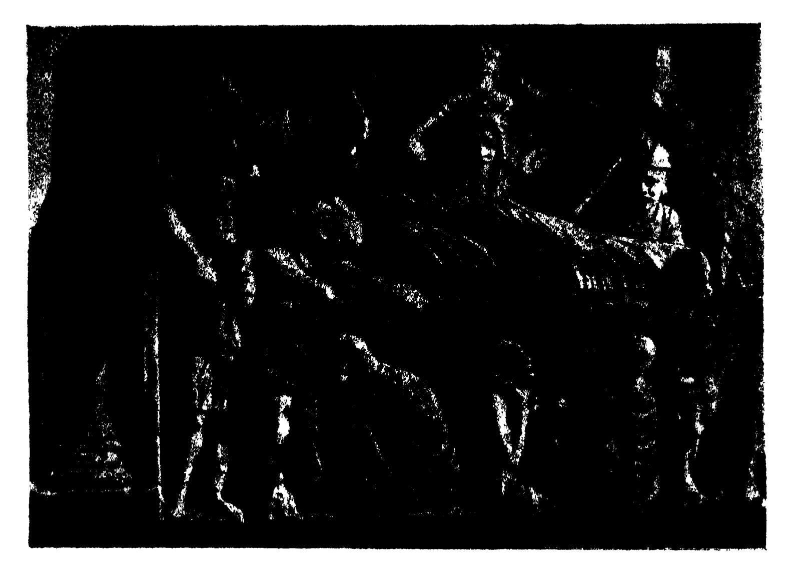


Fig. 276. — Le *Parinirvâṇa* du Buddha.

Collection privée. D'après une photogr. de M. A.-E. Caddy, prise à Mardân.

Les accessoires. — Après l'étude du plan d'ensemble, passons à celle des détails et, pour commencer, des accessoires. Buddhaghoṣa se met en peine de nous expliquer comment il se fait qu'il se trouve justement un lit (*mañca*) dans ce bosquet d'arbres *çâla*. Que ce meuble ait ou non des prétentions de style, nous n'avons pas à revenir sur sa description (cf. p. 260-261). M. V. Smith a déjà fait remarquer à quel point son introduction dans le tableau rappelle de façon frappante certaines des scènes qui décorent les parois

des sarcophages gréco-romains. Il serait, à notre avis, excessif de parler, à ce propos, d'« importation » et de « copie ». Tout d'abord, la composition présente de part et d'autre des différences marquées, notamment dans le fait que la figure couchée des banquets funéraires a d'ordinaire la tête à la droite du spectateur et s'accoude sur le bras gauche; enfin les ressemblances mêmes nous paraissent trop générales et trop naturellement imposées pour qu'elles enlèvent rien à la mutuelle indépendance des sujets [1]. Nous en dirons autant de l'escabeau qui est fréquemment placé devant la couche.



Fig. 277. — Même sujet.
Musée de Calcutta. Provenant de Loriyân-Tangai. Hauteur : 0 m. 41.

Enfin les sculpteurs gréco-bouddhiques disposent habituellement à côté un ustensile nettement indigène et qui n'a rien de commun avec l'antique trépied. C'est une sorte de faisceau à trois branches auquel est suspendue une gargoulette (dans l'Inde, on dirait une *souraï*) à faire rafraîchir l'eau : sur certains exemples, on distingue les mailles du filet où est contenu le vase; sur d'autres il paraît enveloppé d'un linge, mais nulle part il ne semble qu'il faille songer

[1] *S. B. E.*, XI, p. 85, n. 1; V. Smith, *J. A. S. B.*, 1889, p. 126, et cf. S. Reinach, *Répertoire de la statuaire grecque et romaine*, I, pl. 153-160.

à une eutre oblongue, laquelle serait impure (cf. fig. 277, 279 et 281-282). Nous ne risquons guère de nous tromper en voyant dans cet accessoire l'indice que nous sommes au chevet d'un malade. Il rappelle que le Maître souffre d'une attaque de dysenterie depuis qu'il a mangé de l'indigeste viande de porc offerte par Cunda le forgeron : peut-être même évoque-t-il plus expressément encore le souvenir que, pour calmer la fièvre qui le dévore, par trois fois il a dû demander de l'eau à Ânanda[1].

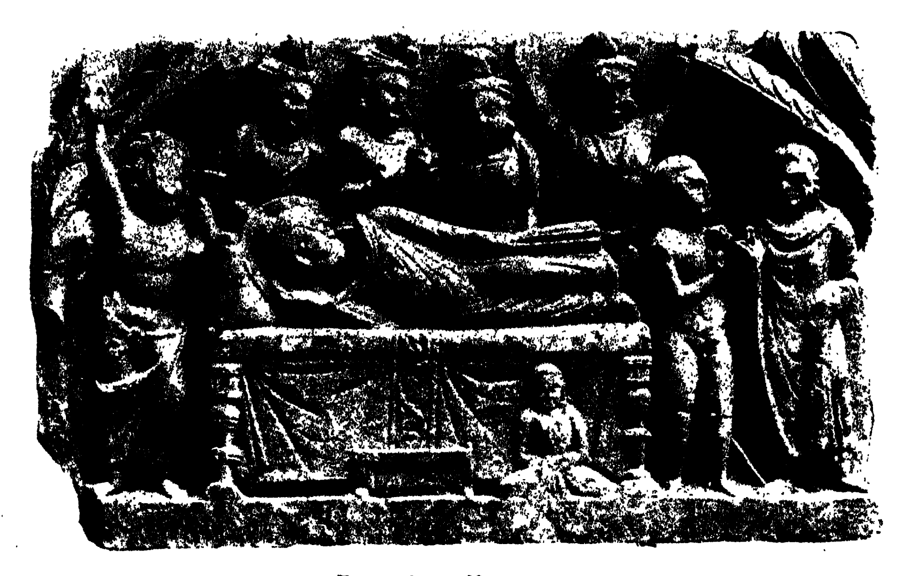


Fig. 278. — Même sujet.
British Museum. Provenant de Kâfir-Kot. Hauteur : 0 m. 28.
Cliché W. Griggs, à Londres.

Le Buddha couché. — Nous avons dit que le Buddha est toujours « couché sur le côté droit, une jambe reposant sur l'autre »[2]. Ajoutons que le bras gauche est étendu le long du corps et le bras droit replié sous la tête. Rarement les pieds dépassent du long manteau qui le revêt jusqu'au cou. Les sculpteurs ont éprouvé que rien n'est plus mal commode qu'un nimbe de pierre pour poser la joue sur l'oreiller; aussi plusieurs ont-ils, sans plus de façons,

[1] *S. B. E.*, XI, p. 72-75. — [2] *S. B. E.*, XI, p. 86; cf. *Avadâna-çataka*, x, 10, trad. Feer, p. 430.

supprimé le nimbe (fig. 280-281); d'autres l'ont reporté en arrière de la tête (fig. 276-277), ou s'en sont tirés comme ils ont pu, parfois peu heureusement, sous le couvert de la main droite (fig. 278-279). Là n'est pas la pire, ni la plus ordinaire maladresse : sur la plupart de ces images, les plis des vêtements du Buddha couché continuent à tomber exactement comme s'il était debout. La figure 277 peut avoir la palme en ce genre. Volontiers on dénoncerait la rouerie du sculpteur qui, pour fournir à son client l'exceptionnelle figure du *Parinirvâṇa*, s'est borné, semble-t-il, à retourner la dalle sur son petit côté de droite et à exécuter une fois de plus le motif central des scènes à conversions ou à miracles. Mais tous, sauf peut-être l'adroit auteur de la figure 276 (cf. fig. 284), en sont plus ou moins là, et leurs Buddhas couchés ne sont guère que des Buddhas debout sculptés en travers. L'extrême rareté de l'une des postures et la fréquence de l'autre expliquent, si elles ne l'excusent pas, ce tour de métier. Enfin il est important de noter que sur toutes les répliques le Maître a déjà les yeux clos : ainsi donc, même s'il n'est pas encore trépassé, comme Ânanda est trop prompt à le croire[1], du moins il est déjà entré dans les suprêmes transes où, par degrés, son être achève de s'évanouir; mais nous rencontrerons plus loin des raisons de croire qu'au moment où on nous le présente sa mort est déjà un fait accompli.

Les assistants laïques. — Les témoins de la scène, presque tous éplorés, comprennent, aisés à distinguer par leur costume, des moines ou des laïques. Ces derniers, à leur tour, sans que nous puissions établir entre eux aucune distinction extérieure, sont ou bien des dieux accourus pour apercevoir une dernière fois le Prédestiné, ou de nobles Mallas dûment invités par Ânanda à lui rendre les devoirs suprêmes. Notons à ce propos le type réaliste de ces nobles sur la figure 279 : on ne peut se défendre de l'impression que l'auteur a croqué tout vifs les grands seigneurs plus ou moins indianisés

[1] *S.B.E.*, XI, p. 115.

qu'il coudoyait au Gandhâra. Ceux de la figure 277 rentrent davantage dans la formule habituelle; créatures terrestres, ils occupent sans doute les deux premiers rangs, tandis que le ciel, c'est-à-dire le haut du panneau, est réservé aux *devatâ* debout ou volantes qui,



Fig. 279. — Même sujet.
Collection privée. D'après une photogr. de M. A.-E. Caddy.

pour la plupart, s'occupent à faire pleuvoir de célestes fleurs : «Et ainsi les divinités dans le ciel et les Mallas de Kusinârâ sur la terre, rendaient honneur, respect, révérence et hommage au corps du Bienheureux[1].» Un fait digne de remarque est l'absence

[1] *S. B. E.*, XI, p. 124.

IMPRIMERIE NATIONALE.

presque complète de femmes. On sait la méfiance que professaient à leur égard le Buddha et ses disciples, si bien que leur exclusion de la scène du *Parinirvâṇa* n'a rien qui puisse étonner. Sur le même panneau de Loriyân-Tangai (fig. 277), si élaboré qu'il soit, c'est tout juste si nous en apercevons trois. L'une d'elles, en bas et à droite, est sans doute une mortelle, épouse, fille ou sœur de quelque Malla : car il est écrit que les Mallas accoururent vers le Bienheureux en amenant tous les membres de leur famille. Les deux autres se montrent à mi-corps dans le feuillage des deux arbres *çâla*, dont elles sont, si l'on peut dire, les dryades. Sur la figure 279 nous retrouvons l'une de ces dernières qui pleure, le visage enfoui dans un pan d'étoffe. Ne serait-ce pas une fausse interprétation d'une telle figure de «Mater dolorosa» qui aurait donné naissance à la légende que déjà Hiuan-tsang rapporte et qui fait Mâyâ assister du haut du ciel à la mort de son fils? L'hypothèse paraît des plus vraisemblables quand on voit telle image chinoise ou japonaise la représenter pleurante et s'essuyant les yeux avec un coin de sa robe parmi le feuillage des arbres traditionnels (cf. fig. 283). Que cette identification tardive et erronée ne soit pas encore de mise ici, c'est ce que prouve d'autre part le fait que, sur les spécimens complets, chacun des deux arbres est hanté de sa divinité protectrice (cf. fig. 276 et 284 et p. 395) sans compter que la réapparition de Mâyâ sous une forme féminine serait contraire à tout ce que la tradition ancienne croyait savoir des destinées ultérieures de la mère du Buddha (cf. p. 484).

Brahmâ et Indra; Vajrapâṇi. — L'archéologue doit-il aujourd'hui renoncer, par crainte de tomber dans les mêmes erreurs, à suivre le penchant qui le pousse, tout comme les fidèles de l'ancien temps, à mettre des noms sur les figures? Il ne saurait, en tout cas, y apporter trop de prudence, ni suivre les textes de trop près. C'est ainsi qu'aucun membre de l'oligarchie des Mallas ne nous est nommément cité par le *Mahâparinibbâna-sutta*. Il nous avertit, en revanche, qu'au moment même de la mort du Bienheureux, Brahmâ

et Indra prononcèrent chacun une stance. L'auteur de la figure 280 s'en est souvenu. A droite du spectateur, nous reconnaissons Indra à la forme particulière de sa haute coiffure, et à gauche, Brahmâ, à son brahmanique chignon. Il est encore un autre dieu qu'on s'attendrait à voir paraître dans cette affaire qui, sujet de la désolation universelle, n'est une fête que pour lui. Nous voulons parler de

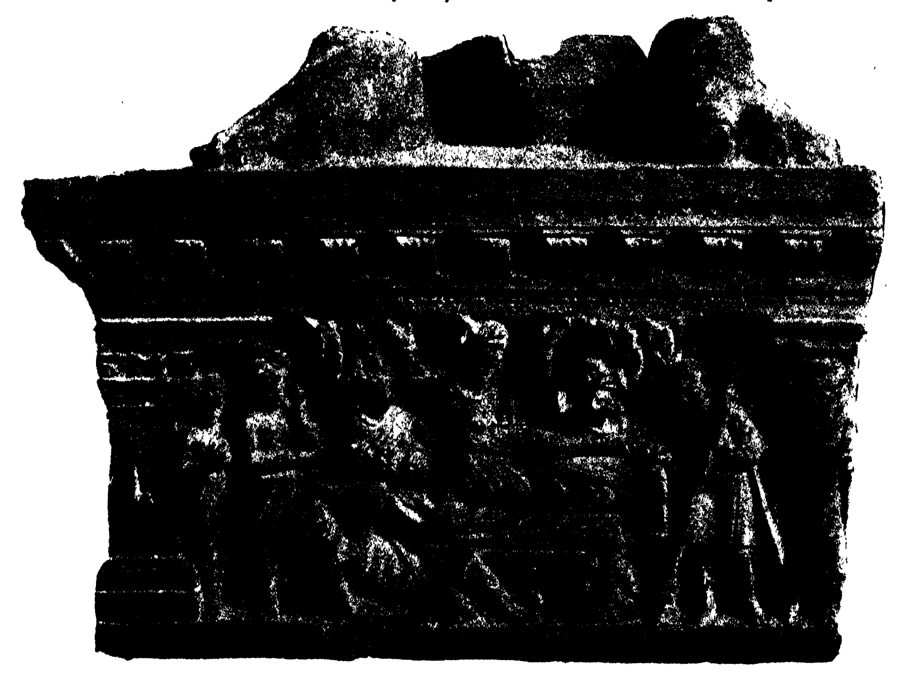


FIG. 280. — MÊME SUJET.

Musée de Lahore, n° 916. Provenant de Jamâl-Garhi. Hauteur : 0 m. 22.

Piédestal d'une statue de Buddha.

Mâra. Il vient de renouveler son vœu de la première heure : « Que le Bienheureux entre dans le Nirvâṇa; voici arrivé pour le Bienvenu le temps du Nirvâṇa »; cette fois même il a été exaucé, et, nous dit le *Divyâvadâna*, il est « joyeux, satisfait, exultant... »[1]. Mais il faut croire qu'il est allé cacher ailleurs sa joie, et, de fait, les textes nous disent que, sa requête accordée, il « a disparu ». M. Grünwedel

[1] Cf. *S. B. E*, XI, p. 23-26; *Divyâvadâna*, p. 202.

avait bien cru remarquer sur la physionomie du Vajrapâṇi de la figure 281 un air d'insultant triomphe : c'était même là un des principaux arguments qu'il alléguait en faveur de l'identification, par lui proposée, de Vajrapâṇi avec Mâra. Nous craignons que, sur ce point, il n'ait été induit en erreur par les jeux d'ombre et de lumière un peu durs de la photographie du major Cole[1]. D'ailleurs le geste de rapprocher les deux mains ou seulement l'une d'elles de la tête (cf. fig. 276) est, ici comme partout, si l'on en croit l'analogie de tous les autres bas-reliefs, une marque de douleur. Parfois même son chagrin accable à tel point Vajrapâṇi, que le sculpteur en profite aussitôt pour relever de cette figure, étendue ou accroupie, ce qu'aurait de nu et d'un peu vide la face antérieure du lit. Cet excès de désespoir le prend si fort à propos pour servir ce but décoratif, qu'il est difficile de ne pas croire que les artistes l'ont inventé tout exprès, ou du moins exploité à plaisir. Voyez, par exemple, le parti qu'en ont tiré l'auteur de la figure 277, où Vajrapâṇi est barbu comme un Jupiter, et ceux des figures 279 et 280, où il est au contraire imberbe. Le fait que sur la figure 280 (comme d'ailleurs sur les figures 194, 195, 197 et 243) il voisine avec Indra prouve, soit dit en passant, qu'il ne lui est pas davantage identique; et quand enfin, sur la figure 279, nous voyons son foudre reposer sur le sol, il semble bien que nous ne puissions trouver à ce détail de meilleur commentaire que dans les notes de Fa-hien et de Hiuan-tsang. Le premier en effet a vu, près du lieu traditionnel du *Parinirvâṇa*, l'endroit où Vajrapâṇi «laissa tomber sa massue d'or». Pour Hiuan-tsang, il y a plus d'un Vajrapâṇi, et, non contents de «lâcher leurs massues de diamant»,

[1] H. Cole, *G. B. S. Y.*, pl. 32 (cf. *A. M. I.*, pl. 122); cf. A. Grünwedel, *B. Kunst*, 1re éd., p. 84-89; 2e éd., p. 84-93; mais M. J. Burgess (*Buddhist Art in India*, p. 90-91) identifie, au contraire, Vajrapâṇi avec Indra-Çakra. Nous croyons que la question si discutée de l'identité de ce personnage se résout toute seule, en lui conservant purement et simplement ce nom que lui donnent déjà les plus anciens textes (cf. *Lalita-vistara*, éd., p. 66, et trad., p. 65; *Divyâvadâna*, p. 130; *Ambaṭṭha-sutta*, dans Rhys Davids, *Dialogues of the Buddha*, p. 117, etc.).

ils «tombent à terre, suffoqués par la douleur»[1]. En fait, la réplique de Mathurâ (fig. 282) nous en présente au moins deux qui se livrent à cette mimique.

Les moines. — Comme parmi les laïques, il est des religieux qui manquent de philosophie; là même où Vajrapâṇi ne succombe pas sous le poids de sa douleur, c'est un moine qui tient sa place à terre

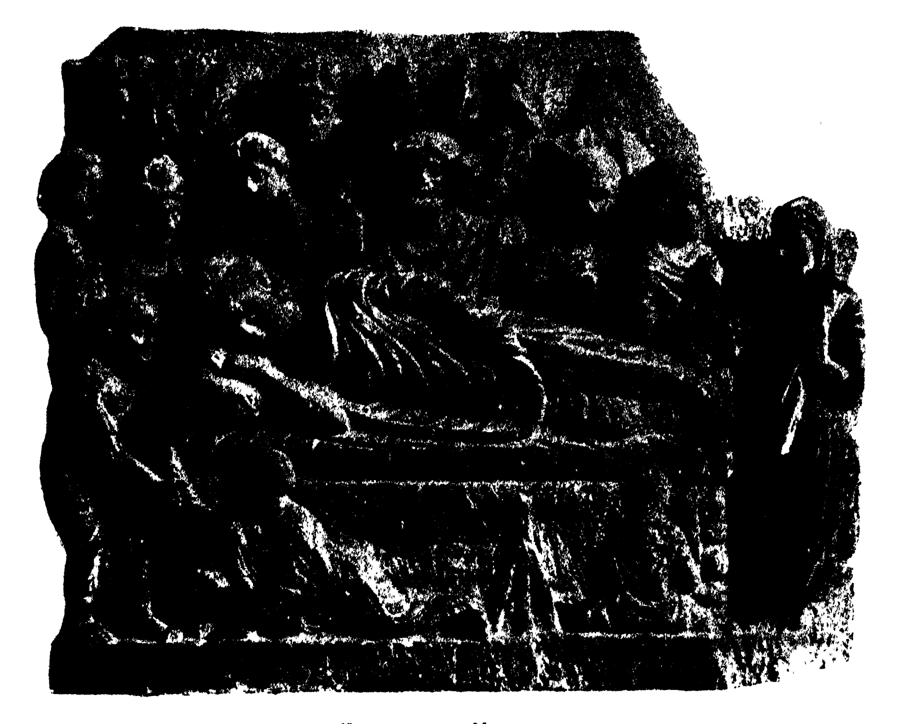


Fig. 281. — Même sujet.

Musée de Lahore, n° 1043. Provenant du monastère inférieur de Nathou. Hauteur : 0 m. 23.

devant le lit (fig. 276), à moins qu'ils ne soient accroupis côte à côte (Lahore, n° 224). Parfois le moine est prosterné et un de ses collègues l'aide à se redresser sur ses pieds (fig. 281; cf. fig. 284, ou Lahore, n° 376). D'après l'auteur tibétain résumé par Schiefner[2], ce serait Ânanda qui «s'abat à terre devant la couche du Maître»; en ce cas, on pourrait penser que c'est le sage Anuruddha

[1] Fa-hien, p. 71; Hiuan-tsang, *Mém.*, I, p. 340. — [2] *Leben*, p. 292.

ou Aniruddha qui, mieux résigné à l'inévitable, le relève par le poignet et le console. Sur la figure 277, ce groupe, évidemment traditionnel, est reporté au pied du lit. Le religieux qui se tient à la tête, un chasse-mouche dans sa main droite, serait-il enfin cet Upavâṇa que, comme nous l'avons dit ci-dessus, le Buddha dut inviter un peu brusquement à se mettre de côté afin de le laisser mieux apercevoir? On sent assez que, sur tous ces points, nous sommes réduits à des conjectures. Aucune ne saurait être plus curieuse ni mieux dans le goût des spéculations bouddhiques postérieures que celle dont le moine, presque toujours assis en méditation près de la couche du Maître, a été l'objet de la part de M. Grünwedel [1]. Au sommet du crâne de celui de la figure 277, un examen attentif a permis à l'éminent archéologue de distinguer une légère protubérance qui rappelle l'*uṣṇîṣa* du Buddha. On pourrait faire une constatation analogue sur celui de la figure 279, bien qu'il ait la tête enveloppée dans son manteau, et celui de la figure 280, quoiqu'il tourne le dos au spectateur. Ce menu détail a suggéré à M. Grünwedel l'idée que nous aurions affaire à une répétition pure et simple de la figure du mourant, seulement chargée de symboliser, par une attitude différente, la série des extases à travers lesquelles ce dernier est en train de passer. A l'appui de cette supposition, il rappelle la théorie bien connue des «trois corps» du Buddha. Peut-être serait-il à propos de citer encore le mot que Hiuan-tsang place à ce moment précis dans la bouche du Maître : «Ne dites point que le Tathâgata se plonge pour toujours dans le Nirvâṇa; le *dharma-kâya* subsiste éternellement.» Pourquoi ne s'agirait-il pas d'une matérialisation de ce «corps spirituel» qui est censé avoir survécu au trépas du Maître?... A parler franc, nous croyons que c'est là mettre beaucoup de métaphysique derrière le besoin qu'avait l'artiste de meubler son premier plan. Surtout l'hypothèse nous paraît trop ingénieuse pour n'avoir pas besoin d'être

[1] *Sitzungberichte der K. P. Akademie der Wissenschaften*, Berlin, Section de philosophie et d'histoire, 14 février 1901, IX, p. 214.

étayée sur des faits matériels probants. Or, s'il est incontestable que ce figurant porte parfois — mais non toujours : voir fig. 278 et 284 — une marque sur le sommet du crâne, même en ce cas son crâne, à la différence de celui du Buddha, est complètement rasé, comme celui des *bhikṣu* ordinaires, et jamais entre les yeux n'apparaît le second signe visible de l'illumination, à savoir l'*ûrṇâ*. Pour résumer dans son ensemble l'évidence des bas-reliefs, ce n'est encore qu'un moine entre plusieurs : placé tantôt à droite et tantôt à gauche du lit, auquel il tourne ou non le dos, il manque sur certaines répliques (cf. fig. 208 *d*), tandis que, sur d'autres, il est pourvu d'un signe particulier de reconnaissance. Faut-il à sa posture, sinon à cet attribut intermittent, reconnaître le *parivrâjaka* Subhadra, le dernier converti du Maître? Buddhaghoṣa, d'accord avec le texte pâli, nous dit qu'il atteignit aussitôt à la sainteté «et revint s'asseoir près du Bienheureux»[1]. Il est vrai que, d'après Hiuan-tsang et la tradition tibétaine, il serait immédiatement entré dans le Nirvâṇa, dès avant le Buddha lui-même; mais rien ne prouve que nos artistes aient eu connaissance de cette forme de la légende : et, l'auraient-ils connue, qu'ils ne se seraient pas embarrassés pour si peu.

Mahâkâçyapa. — Ce n'est pas, en effet, un paradoxe de dire que le seul grand disciple que nous puissions encore identifier d'une façon certaine dans la scène du *Parinirvâṇa* du Maître est le révérend Mahâkâçyapa, qui justement n'y assistait point. Telles étaient l'adresse et aussi la désinvolture avec laquelle nos sculpteurs savaient, quand besoin était, accommoder aux nécessités de leur art les données de la légende. Que nous content les deux formes écrites en langues indiennes de celle-ci? Sur le fond des choses, elles sont d'accord : le cadavre du Bienheureux et son bûcher se refusent à brûler de compagnie avant que Mahâkâçyapa, lequel était absent, n'ait eu le temps d'arriver pour rendre un dernier hommage «aux pieds sacrés» de son Maître. D'après le *Mahâvastu*,

[1] Cf. *S. B. E.*, XI, p. 111.

le grand disciple, averti par le tremblement de terre qui se produit toujours à l'instant d'un *parinirvâṇa,* connaît aussitôt cet événement grâce à son don de vision surnaturelle : après quoi le même texte s'empêtre dans des explications pour justifier le fait qu'un moine, doué de tant de pouvoir magique, se soit fait si longtemps attendre. C'est par un scrupule de bienséance qu'il renonce à fendre les airs en un clin d'œil — le temps d'étendre le bras ou de le ployer, selon l'ordinaire formule bouddhique — et décide de se rendre à pied près du Bienheureux. La version que nous a conservée le *Mahâparinibbâna-sutta* est singulièrement plus humaine et plus vivante. Mahâkâçyapa est sur la grand' route entre Pâvâ et Kuçinagara : passe en sens inverse un ascète nu, tenant à la main une fleur de *mandârava* (*erythrina fulgens*), justement une de ces fleurs célestes que nous avons vu les dieux faire pleuvoir sur le lit de mort du Buddha. Mahâkâçyapa s'informe, au hasard de la rencontre, de ce que devient son Maître, et apprend qu'il est trépassé depuis sept jours : c'est auprès de son cadavre que la fleur, pièce à conviction, fut ramassée...[1]. Voilà justement un de ces récits pleins de détails pittoresques, comme il en faut au peuple et aux artistes; aussi ne s'étonnera-t-on pas que ceux-ci s'en soient emparés à l'instigation de celui-là. Apercevez-vous, sur le coin gauche de la figure 277, ce moine debout, appuyé sur son bâton de voyage et en grande conversation avec un homme complètement nu, qui lève deux doigts de sa main droite comme quelqu'un qui renseigne, et tient de la main gauche ce qui paraît être un éventail d'étoffe, à moins que ce ne soit un calice de large fleur? C'est Mahâkâçyapa qui reçoit de la bouche de l'Âjîvaka la nouvelle que le Bienheureux est déjà mort depuis une semaine. Le sculpteur sait bien que, pour le plaisir de voir et de reconnaître ce groupe, aucun fidèle ne le chicanera sur le fait que quelques centimètres seulement le séparent du lit du *Parinirvâṇa :* après tout, il ne faut qu'un peu de bonne

[1] Cf. *Mahâvastu*, I, p. 64 et suiv.; *S. B. E.*, XI, p. 136 et suiv.

volonté pour admettre que cette petite scène soit censée se passer à quelque distance, sur la grand'route, entre Pâvâ et Kuçinagara. Que l'auteur de la figure 278 transporte à présent ce groupe et cette scène épisodiques de l'autre côté du panneau, l'Âjîvaka restant



FIG. 282. — LE MÊME SUJET D'APRÈS L'ÉCOLE DE MATHURÂ.
Musée de Mattra. Provenance locale. Largeur : 0 m. 80.

interposé entre le Maître et le disciple, nul n'y trouvera davantage à redire : notons seulement qu'ici l'ascète nu élève ostensiblement la fleur qu'il a ramassée et que Mahâkâçyapa semble désigner du doigt. Mais, encouragé par le succès de cette convention, voici que l'auteur de la figure 279 tente une manœuvre plus hardie et

moins défendable : c'est Mahâkâçyapa qui se tient à présent près des pieds du Bienheureux, toujours appuyé sur son bâton et flanqué de l'hérétique nu à la fleur, qu'il a croisé sur la route. A vrai dire, ce dernier n'a plus rien à faire ici, ou du moins il n'a d'autre raison d'être que de servir d'indice d'identification au grand disciple. Aussi le sculpteur s'est-il dispensé de le reproduire sur la figure 280 (cf. fig. 208 *d*, et Lahore, n° 224) où nous continuons à reconnaître Mahâkâçyapa à sa place près des pieds sacrés, plus encore qu'au bâton qu'il tient ou non dans la main gauche. On comprend, dès lors, pourquoi il était urgent, comme nous l'avions remarqué, de fermer les yeux du Maître, puisque sa mort remonte déjà à sept jours. On constate aussi que nos bas-reliefs ne savent rien de la forme que la légende a prise dans la relation de Hiuan-tsang et sur les images chinoises modernes, où les pieds du Bienheureux transparaissent miraculeusement à travers linceuls et cercueil. Tout au plus doit-on admettre qu'ici ils se dégagent d'eux-mêmes (*Mahâvastu*, I, p. 67, l. 15, et voir fig. 279; cf. fig. 282), si même Mahâkâçyapa ne se borne pas à les découvrir de la main (*Mahâparinibbâna-sutta*, VI, 45, et fig. 280; cf. fig. 208 *d*). On pourrait être tenté d'imaginer que les sculptures reflètent une forme perdue de la tradition d'après laquelle le corps du Buddha n'était pas encore déposé sur le bûcher au moment où il reçut l'hommage de Mahâkâçyapa : du moins, nous ne le voyons jamais, en cette occasion, qu'étendu sur un lit de mort. Mais il y aurait, croyons-nous, quelque imprudence à s'engager dans cette voie, et il faut compter ici avec la tendance des artistes à réunir et à combiner dans la grande scène du *Parinirvâṇa* le plus d'épisodes possible.

La diffusion du motif. — Notre travail d'identification se trouve ainsi terminé, avec une approximation suffisante, au moins pour les cinq premiers spécimens que nous publions (fig. 276-280); mais sur les figures 281 et 284 (cf. Lahore, n° 376, et *A. M. I.*, pl. 115, 4) la place de Mahâkâçyapa aux pieds du Maître est prise par un autre personnage qui ne saurait se confondre avec lui par



Fig. 283. — Le même sujet dans l'art sino-japonais.

D'après un *kakémono* appartenant à M. Ernest Leroux.

la double raison qu'il ne porte ni un costume, ni un bâton de *bhikṣu*. Comme ce nouveau figurant reparaît plus loin à côté du cercueil du Buddha (fig. 285 et 286), peut-être vaut-il mieux remettre à ce moment la recherche de son identité. Il nous resterait encore, si l'espace ne nous était mesuré, à suivre la scène du *Parinirvâṇa* à travers les pagodes de Haute et de Basse-Asie, où on ne manque guère plus de la trouver que, dans nos églises, des représentations de la scène, d'ailleurs si différente, de la Crucifixion. Si nous ne pouvons entrer dans de tels développements, nous devons du moins indiquer les deux principales directions dans lesquelles, au point de vue artistique, le motif s'est développé. Il n'est pas sans intérêt de trouver justement quelque analogie entre elles et les deux tendances qui nous ont conduits en Europe, d'une part à des tableaux de plus en plus animés et pittoresques du Calvaire et, d'autre part, à la multiplication des crucifix isolés. Sur les peintures tibétaines, chinoises et japonaises (fig. 283) nous voyons le nombre des figurants progressivement s'accroître jusqu'à ce qu'enfin grouillent autour du lit du Buddha des représentations de tous les êtres, y compris les animaux. Pendant ce temps la figure du Buddha couché grandit sur les sculptures jusqu'à remplir tout l'espace disponible au détriment des assistants (cf., à Sârnâth, la figure 209 *d*, où il ne reste de place que pour le porte-éventail à sa tête et Mahâkâçyapa à ses pieds). Bientôt même se marque une propension à la faire de plus en plus gigantesque, soit qu'on utilise à cette fin les rochers de l'Inde, de la Bactriane, de la Chine et du Cambodge[1], soit qu'on emploie comme dans les pagodes de l'Indo-Chine des carcasses de briques ou de bois recouvertes de plâtras verni ou doré. Mais, toujours et partout, quels que soient les matériaux mis en œuvre et le style particulier des détails, l'attitude

[1] Ajaṇṭâ, grotte XXVI; sur les statues de Bâmiyân (dont un *nirvâṇa*), cf. plus haut, p. 2, n. 6; sur les grottes des « Mille-Bouddhas » en Chine, voir Ed. Chavannes, *Mém. Acad. Inscript. et Belles-lettres*, XII, II, p. 200 (et cf. p. 263); L. de Lajonquière, *Inventaire descriptif des monuments du Cambodge*, fig. 122, etc.

fixée d'accord avec la tradition écrite par les vieux maîtres sculpteurs du Gandhâra a été fidèlement reproduite, et tous les Buddhas couchés le sont sur le côté droit.

§ II. Les funérailles.

«Que ferons-nous, Seigneur, — demande sans plus de ménagements Ânanda au Bienheureux lui-même, — des restes du Prédestiné ?» La question, on le voit, a été prévue et la réponse donnée par les textes. Le premier point sur lequel ils insistent est que les honneurs funèbres à rendre au Buddha sont l'affaire des fidèles laïques et non des moines, des *upâsaka* et non des *bhikṣu* : «Ne vous embarrassez pas, ô Ânanda, d'honorer les restes du Tathâgata. Inquiétez-vous, je vous prie, de vous-mêmes. Consacrez-vous à votre propre bien. Soyez attentifs, zélés, occupés à votre propre bien. Il y a des sages, Ânanda, parmi les nobles, parmi les brahmanes, parmi les bourgeois, qui croient fermement dans le Prédestiné; ce sont eux qui rendront aux restes du Prédestiné les honneurs qui lui sont dus.» Ainsi le cadavre du Buddha doit être, sur sa volonté expresse, abandonné aux mains des laïques : les moines ont bien autre chose à quoi penser. Aussi vont-ils désormais disparaître de nos bas-reliefs : ce n'est que par exception que nous en apercevrons encore quelques-uns auprès du cercueil ou des reliques de leur Maître : ils ont leur salut à faire et le soin des funérailles ne les touche pas. Dans l'espèce, toute la charge en incombe aux Mallas, les seigneurs de Kuçinagara, qu'Ânanda est allé dûment prévenir de ce que la Communauté attend de leur zèle : «Le Bienheureux est mort, faites ce qu'il vous paraît à propos de faire.» Ils ont le sentiment de leurs devoirs et s'empressent de se rendre à cet appel passablement détaché. Quand ils s'informent auprès du même Ânanda des rites qu'il convient de suivre en la circonstance, celui-ci a toute prête la réponse qu'il avait lui-même obtenue de la bouche du Bienheureux : «Comme on traite les

restes d'un souverain du monde (*cakravartin*), ainsi vous devez traiter les restes d'un Prédestiné. — Et comment traite-t-on les restes d'un *cakravartin?* », insistent les Mallas... C'est justement ce que nous allons voir en sculpture : n'anticipons donc pas sur les descriptions des textes et disons seulement qu'elles se rapportent à trois opérations successives : l'ensevelissement, la mise au cercueil et la crémation du cadavre.

L'ENSEVELISSEMENT. — Les bas-reliefs actuellement connus de nous ne nous font pas assister au premier de ces rites consacrés; nous inclinerions toutefois à en voir tout au moins un rappel sur la figure 284, où le visage même du Buddha est complètement recouvert comme d'un suaire. Ce dernier représenterait à lui seul les cinq cents pièces d'étoffe, séparées par autant de couches d'ouate, dont on aurait successivement enveloppé le corps et dont le feu du bûcher n'aurait miraculeusement respecté que deux, la plus intérieure et la plus extérieure. Le récit birman parle également d'un drap magnifique qu'une sainte femme de Kuçinagara aurait jeté sur le cadavre et sous lequel ce dernier transparaissait « beau comme une statue d'or »[1]. L'unique linceul de Mallikâ est ici plus vraisemblable au point de vue plastique; au point de vue légendaire, l'emmaillottage de la momie serait un fait plus important. Mais il n'y a pas que l'embarras de choisir : on pourrait encore objecter à l'une et à l'autre identification une difficulté en apparence des plus graves. Dans aucune des versions écrites de la légende, l'ensevelissement et la crémation du Buddha ne sont censés se passer au même lieu que son *Parinirvâṇa* : c'est justement au cours de la procession solennelle qui conduisit son corps d'un endroit à l'autre que la pieuse veuve du général des Mallas aurait fait l'offrande de son voile. Or, l'auteur de la figure 284 a si peu dans l'esprit un épisode suivant ou accompagnant cette translation

[1] BIGANDET, *Vie*, p. 314.

des restes, qu'il reproduit scrupuleusement tout le décor habituel de la scène de la mort... L'objection ne porte pas. Assurément tous les textes connaissent ce déplacement funèbre et la tradition locale de Kuçinagara l'a encore confirmée à Hiuan-tsang : mais, le plus souvent, nos artistes n'en ont eu cure. C'est ainsi qu'ils



Fig. 284. — L'ensevelissement du Buddha.

Collection privée. D'après une photogr. communiquée par M. J. Burgess.

continuent à abriter le cercueil du Maître et jusqu'à son bûcher, sous les mêmes arbres *çâla* qui ont fait pleuvoir sur ses derniers moments leurs fleurs spontanément écloses.

La mise au cercueil. — Nous ne connaissons que deux échantillons de cette scène : mais ils sont tous deux des plus explicites (fig. 285-286). Il est bien clair notamment que le sarcophage du Buddha a

simplement pris sa place sur la couche et même le matelas où il reposait tout à l'heure. Nous verrons plus loin les raisons qui ont conduit l'auteur de la réplique de Calcutta à transformer le châlit de bois en un banc de pierre. Avant tout, il faut relever la forme curieuse de la bière. Elle est composée de deux moitiés exactement égales et pouvant indifféremment servir de fond ou de couvercle. Trois lamelles rivées (il ne s'agit probablement pas de charnières), perpendiculaires à la suture, les réunissent en les fixant. L'extrémité arrondie des deux valves nous force à admettre ou bien qu'elles ont été évidées dans un tronc d'arbre ou, plus vraisemblablement, qu'il s'agit de cuves de métal façonnées au marteau. Pour notre part nous n'hésiterions pas à y reconnaître la double « auge à huile » que mentionne expressément le *sutta* : « Et ayant placé le cadavre dans une *tela-doṇi* (skt. *taila-droṇi*) de fer, ils le recouvrirent hermétiquement avec une autre. » Nul détail n'est plus vraisemblable — nous parlons, bien entendu, de la vraisemblance légendaire — en sa parfaite simplicité. On ne pouvait à moins de frais improviser un four crématoire à l'usage des grands personnages dont il s'agissait de conserver les cendres entières en même temps que pures de tout mélange avec celles du bûcher. Plus tard, quand, pour satisfaire le goût plus prétentieux des fidèles, le sarcophage est devenu d'or, les Singhalais croient se souvenir qu'il était « rempli d'huile », et de leur côté les Birmans n'ont pas oublié qu'il était fait de deux moitiés égales et pareilles comme forme et comme dimensions. On voit combien sont restées persistantes les réminiscences de la double *tela-doṇi* : nous n'avons aucune raison de penser que ce ne soit pas cette tradition qui ait ici guidé le ciseau de nos artistes [1].

S'ils n'avaient été trop pressés, ils auraient gardé pour ce moment l'intervention, déjà étudiée plus haut, de Mahâkâçyapa, le grand disciple. Dans tous les textes, celui-ci n'arrive en effet que lorsque le cadavre est déjà enseveli et enfermé dans le cercueil, et

[1] Cf. *S. B. E.*, XI, p. 126; Sp. Hardy, *Manual*, p. 360; Bigandet, *Vie*, p. 316.

c'est à travers toutes ces enveloppes que l'imagerie chinoise fait apparaître miraculeusement les pieds du Maître. Mais, dans leur hâte d'étoffer la scène de la mort, nos sculpteurs du Gandhâra n'ont pas eu, pour autant que nous sachions, la patience d'attendre jusque-là. Peut-être aussi le motif de la « mise au cercueil » est-il d'une invention assez postérieure à celui du *Parinirvâṇa* : le fait qu'il manque sur toutes les suites funèbres que nous verrons



Fig. 285. — La mise au cercueil du Buddha.

Musée de Lahore, n° 1111. Provenant de Sanghao. Hauteur : 0 m. 30.

défiler tout à l'heure (cf. fig. 297-300) prouve, en tout cas, qu'il n'a jamais été regardé comme essentiel. Les deux exemples isolés qui nous en restent pourront néanmoins nous aider à définir un personnage que nous avons déjà vu debout aux pieds du Maître mort (fig. 281) ou enseveli (fig. 284), et que nous retrouvons, ici encore, debout au pied de son cercueil. La tête drapée dans un pan d'étoffe fait d'abord songer à un homme de basse caste. Il tient à

IMPRIMERIE NATIONALE.

la main gauche un objet long qui le définirait s'il n'était lui-même difficile à définir. Sur toutes les meilleures répliques il est en grande conversation avec un moine; parfois (c'est le cas du n° 8, au Louvre, et du n° 376 de Lahore) ils forment un groupe à part sur la droite du panneau, tout comme le Mahâkâçyapa et l'Âjîvaka de la figure 278. Quel peut bien être ce personnage?

Sur le bas-relief du Louvre ou tel autre encore de Calcutta, l'objet qu'il tient à la main paraît être fait de deux branches minces et réunies près de leur extrémité supérieure : il n'en faut pas davantage pour suggérer l'idée que nous avons affaire au forgeron Cunda, porteur de ses tenailles et aussitôt reconnaissable à cet attribut professionnel. On n'ignore pas le rôle que les textes assignent à cet artisan aux approches du trépas du Prédestiné : c'est de sa main que le Buddha accepte la dernière nourriture qu'il ait prise en ce monde, — ce morceau de porc si terriblement coriace que nulle autre créature ne l'eût pu digérer. Au milieu de ses souffrances, le Bienheureux recommande à Ânanda de dissiper les remords que pourrait faire naître dans l'esprit du fidèle l'idée que son offrande a causé la mort de son Maître et de l'assurer au contraire que son mérite n'en sera qu'augmenté : ne serait-ce pas qu'ici Ânanda s'acquitte justement de cette commission charitable? On dira peut-être que Cunda n'est pas censé assister au *Parinirvâṇa*, que le Buddha lui-même a confié à Ânanda ce message avant d'arriver au bois de *çâla* où il devait mourir, etc. Ces objections ne nous toucheraient pas plus qu'elles n'auraient fait nos sculpteurs, tels que nous les connaissons, si ce sujet leur avait été imposé par la force de la tradition populaire. Seulement rien ne prouve qu'il en ait été ainsi. Au contraire, deux remarques décisives disposent de notre première hypothèse. Tout d'abord, le personnage en question ne porte pas un outil à deux branches, pinces ou tenailles, mais une sorte de faisceau composé de plusieurs tiges ou baguettes. En second lieu, deux, semble-t-il, de ses pareils sont justement occupés, sur la scène suivante (fig. 287), à éteindre le bûcher du Buddha.

L'identification de Cunda étant ainsi rendue intenable, on se rabattrait volontiers sur celle d'un membre de cette caste méprisée qui fournit les croque-morts de l'Inde, et dont c'est le privilège héréditaire que de vendre aux familles des trépassés le feu qui doit servir à leur crémation. Toutefois les textes nous avertissent à temps que les soins les plus humbles dont sont couramment



Fig. 286. — Même sujet.

Musée de Calcutta. Provenant de Miyân-Khân. Hauteur : 0 m. 22.

chargés ces « Doms » ont été remplis, lors des obsèques du Bienheureux, par les nobles Mallas en personne. Aussi bien, les idées d'impureté qui, chez les Hindous, s'attachent aux rites funèbres disparaissent devant l'exceptionnelle sainteté de tout ce qui fut parcelle de la personne du Bienheureux. Les charbons mêmes du bûcher, rebut des castes les plus basses, valent ici que le clan aristocratique des Mauryas les recueille et élève sur ce dépôt sacré un *stûpa*[1]. Ce sont donc des seigneurs Mallas que, d'après les

[1] *S. B. E.*, XI, p. 136.

témoignages les plus formels, nous présente la figure 287 : par suite, il y a de fortes présomptions pour que c'en soit un également que nous montrent les images de la «mise au cercueil». Assurément il n'est pas du type ordinaire : comparez par exemple celui qui, habillé comme tout le monde, et encore coiffé de son turban, s'absorbe dans ses tristes pensées sur la droite de la figure 286. Il faut que ce soit l'un de ceux qui, nous dit le *sutta*, «ont baigné leur tête et ont revêtu des vêtements neufs dans l'intention de mettre le feu au bûcher du Bienheureux... ». Ce serait l'explication de ce costume particulier ou plutôt de cette façon spéciale de se draper en ramenant sur la tête nue un pan du manteau : et ainsi nous sommes conduits à l'hypothèse parfaitement plausible que ce Malla encapuchonné de deuil, porteur de ce qui peut être une torche, est justement en train de s'émerveiller, comme il est écrit, de ce que le feu refuse de prendre au bûcher du Bienheureux. Son interlocuteur, le sage moine Aniruddha, l'avertirait que le miracle n'est pas sans cause : c'est la volonté des dieux que le corps ne soit consumé par la flamme qu'après la venue de Mahâkâçyapa.

Si maintenant nous remontons d'un motif ou deux en arrière, tout ce que nous avons déjà vu donne à croire que, même auprès du lit du Buddha mort et enseveli, la signification de cette scène n'a pas de raison pour changer. Il est vrai de dire que, dans les textes, par deux fois les Mallas s'étonnent, et par deux fois Aniruddha les rassure et les conseille : la première fois, quand ils sont incapables de soulever le corps du Maître; la seconde, quand ils ne réussissent pas à mettre le feu à son bûcher. Mais, outre que nos artistes ne nous ont pas paru s'inquiéter du déplacement du cadavre, le fait que le Malla tiendrait une torche indiquerait bien qu'il s'agit du second épisode. Or ce dernier est chronologiquement antérieur au motif de l'arrivée de Mahâkâçyapa avec lequel il alterne sur nos répliques du *Parinirvâṇa*. Son introduction dans le tableau de la mort se justifierait donc encore plus aisément que pour celui-ci, et, d'autre part, leur alternance corroborerait jusqu'à un

certain point l'explication que nous avons proposée. En somme, la présence du Malla n'aurait d'autre but que de nous faire pressentir la venue du grand disciple; quand celui-ci se montre, le Malla, devenu inutile, n'a plus qu'à disparaître, et c'est à quoi il ne manque pas. Vus de ce biais, les groupes du Malla conversant avec Aniruddha ou de Mahâkâçyapa s'informant auprès de l'ascète nu semblent n'avoir été, à l'origine, que des doublets l'un de l'autre, au moins pour ce qui est de leur signification légendaire[1]. Tous deux procèdent d'un même souci et ont une portée équivalente : ce ne sont, en définitive, que deux façons pour une de rappeler par les yeux à l'esprit du fidèle l'incident de la mort du Buddha qui était décidément resté dominant dans le goût populaire, arbitre des préférences de nos sculpteurs, nous voulons dire le miracle que provoque l'absence et que dénoue la tardive venue de Mahâkâçyapa.

La crémation. — Bien que le cadavre ait attendu, pour brûler, les hommages du grand disciple, nous ne voyons pas que ce dernier assiste à la crémation. Bigandet a déjà fait la remarque qu'aujourd'hui encore les moines birmans, lors de la « fête des funérailles d'un de leurs supérieurs, se retirent avant que le feu ne soit mis au bûcher »[2]. Une autre constatation plus surprenante est que nous voyons bien des flammes, mais que nulle part nous n'avons vu du bois. Le cercueil a beau disparaître derrière un rideau flamboyant (fig. 287), il est clair qu'il est resté posé sur le même banc

[1] N'étaient l'analogie des personnages de la figure 287 et l'impossibilité où nous sommes de prouver qu'à côté de la tradition relative à l'Âjîvaka il y en avait une autre qui donnait pour informateur à Mahâkâçyapa un hérétique moins dévêtu, nous irions même jusqu'à penser, devant certaines répliques, que ce ne sont que deux versions d'un même sujet. Dans cet ordre d'idées, l'objet porté par l'énigmatique figurant serait le triple bâton (*tridaṇḍaka*) des *parivrâjaka* ou religieux errants et mendiants, et nous ne cachons pas que cette explication serait à nos yeux la plus satisfaisante. On peut lui comparer le faisceau auquel est, semble-t-il, suspendu un *kamaṇḍalu* ou vase à eau des ascètes (cf. *Yâjñavalkya-smṛiti*, III, 58) et que tient dans la main gauche un personnage de la balustrade de Barhut (Cunningham, pl. XXVII, 14 : *Daçaratha-jâtaka?*).

[2] Bigandet, *Vie*, p. 317, au cours d'une note où il compare les rites anciens et modernes.

de pierre où nous l'avons déjà aperçu tout à l'heure (fig. 286). Nous comprenons même pourquoi l'auteur de ce dernier bas-relief avait remplacé le lit du *Parinirvâṇa* par une couche moins combustible : c'était dans la louable intention de ménager la transition entre la scène de la mort et celle de la crémation. Sur la droite de la figure 287 se montrent enfin les arbres accoutumés : nous retrouvons encore ici à l'œuvre la tendance déjà signalée plus haut et qui portait à rétablir l'unité de lieu pour ces divers actes d'un même drame. Cette simplification était bien dans le goût populaire; elle n'était pas moins dans les habitudes routinières des artistes, toujours prêts à reproduire machinalement les mêmes décors dans leurs suites de tableaux de pierre. Çà et là, cette forme vulgaire de la tradition finit par percer sous la version consacrée. Pour les Singhalais et les Birmans, le *Mukuṭabandhana-caitya*, que le *sutta* pâli donne pour théâtre à la crémation, n'est autre que la «salle de couronnement» des Mallas : ils se mettent néanmoins en peine de nous expliquer que pas une pousse des arbres ni aucun des insectes qui les habitent n'eurent à souffrir de la brûlante chaleur dégagée par le bûcher[1]. Une inconséquence aussi flagrante prouve bien que l'imagination des fidèles associait malgré les textes, et au gré des sculptures, les fameux arbres *çâla* à toutes les péripéties de la fin du Maître. Il se peut enfin que l'absence sur toutes nos images d'un bûcher digne de ce nom ait donné faveur à une tradition à qui la mention ancienne des *tela-doṇi* a dû donner naissance. Les témoignages recueillis par Hiuan-tsang et Sp. Hardy veulent que le cercueil ait été rempli d'huile, tandis que le texte du *sutta* ne fournit aucune raison de supposer que les «auges à huile» qui servirent de réceptacle au cadavre du Bienheureux en continssent la moindre goutte[2].

Quand nous apercevons le feu qui consume les derniers élé-

[1] Bigandet, *Vie*, p. 324, où même les arbres flambent sans brûler; Sp. Hardy, *Manual*, p. 362.

[2] Sp. Hardy, *Manual*, p. 361; Hiuan-tsang, *Mém.*, I, p. 344, et *Rec.*, II, p. 40, où cette huile est «parfumée».

ments matériels du Buddha, il est d'ailleurs sur le point de s'éteindre. Il va de soi que son extinction ne pouvait être que miraculeuse. Des averses de pluie tombent, nous dit le *sutta*, du haut du ciel, tandis que d'autres flots jaillissent du réservoir souterrain des ondes. Apparemment les Mallas ne craignent pas d'apporter de l'eau à la rivière, car le texte pâli ajoute, non sans



FIG. 287. — LA CRÉMATION DU BUDDHA.
Musée de Lahore, n° 2166. Provenant de Sikri. Hauteur : 0 m. 16.

candeur : « et les Mallas de Kusinârâ, eux aussi, éteignaient le bûcher du Bienheureux avec de l'eau de toutes senteurs ». D'après le *Dulva* tibétain, c'est du lait qu'ils auraient employé à cet usage[1]. Le geste, du moins, est clair sur nos bas-reliefs. De chaque côté du bûcher un Malla, debout, dans son costume de cérémonie funèbre, déverse sur les flammes, au bout d'une sorte de fourche, le

[1] *S. B. E.*, XI, p. 130; ROCKHILL, *Life*, p. 145.

contenu d'une cruche ronde; la longueur de la perche lui permet de rester à distance du trop ardent foyer (fig. 287; cf. fig. 290 *a*, 298 *b* et 299 *a*). Ce petit détail, sans doute emprunté aux pratiques en vigueur, ne manque pas de pittoresque. En ce cas encore, de toutes les versions d'un même sujet, nos sculpteurs nous ont conservé la plus simple et la plus naturelle. Peut-être en faut-il faire honneur aux nécessités de leur métier plus qu'à leur humeur rationaliste : mais nous devons constater une fois de plus qu'ils ne sont pas grands amateurs de merveilleux.

§ III. Les reliques.

Le bûcher à peine éteint, se pose la question des reliques : fertile en incidents, elle ne le sera pas moins en bas-reliefs. Tout d'abord, nous dit-on, les Mallas voudraient bien garder tout entier pour eux seuls ce précieux salaire de leurs peines; mais, outre le roi de Magadha, Ajâtaçatru, un potentat de caste brahmanique et cinq clans seigneuriaux du voisinage — nous en avons déjà vu deux, les Licchavis de Vaiçâlî (fig. 244) et les Çâkyas de Kapilavastu (fig. 150, etc., et 231-233), — au total, sept autres rivaux réclament leur part des bienheureuses cendres. Après avoir un instant songé à résister à ces prétentions par la force, les détenteurs de ce trésor tant convoité se rendent aux pacifiques conseils du brahmane Droṇa et s'en remettent à lui du soin de les partager en huit portions égales. Puis chacun des copartageants bâtit en grande pompe un *stûpa* sur la mesure des reliques qu'il a reçues. Ce sont ces huit édifices, ou du moins sept d'entre eux, dont la main d'Açoka, pieusement sacrilège, aurait plus tard distribué le contenu aux quatre coins du Jambudvîpa. Que l'on ait retrouvé, en 1898, dans le tumulus de Piprahwâ la part (ou le résidu de la part) attribuée aux Çâkyas, les cousins du glorieux défunt, cette interprétation de l'inscription que portait l'urne funéraire exhumée n'a contre elle que l'excès même de sa vraisem-

blance[1]. Déjà à Sânchi, et plus tard à Amarâvatî, toute l'histoire est mise en tableaux dans le style de la vieille école. Les sculpteurs du Gandhâra ne sont pas demeurés en reste : si chacun des « moments » qu'ils ont détachés est traité par eux avec leur sobriété ordinaire, du moins ils n'en ont pas distingué moins de cinq.

La rentrée des reliques. — Nous rapporterions au premier épisode de ce nouvel ensemble le n° 148 de Lahore (fig. 288),

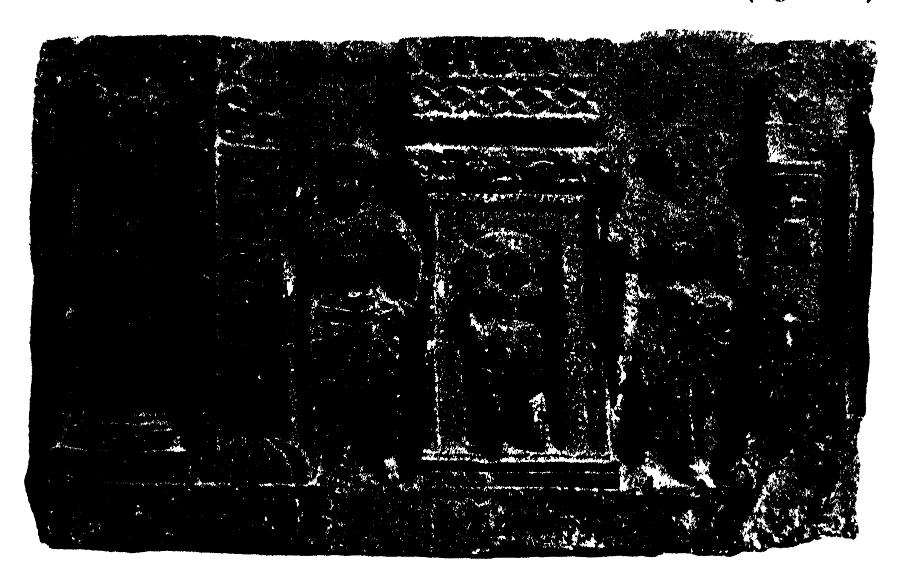


Fig. 288. — La rentrée des reliques à Kuçinagara.
Musée de Lahore, n° 148. Hauteur : 0 m. 20.

panneau emprunté à une série dont font encore partie, à en juger par l'identité des dimensions et des colonnettes de l'encadrement, les originaux des figures 289 et 292. Au milieu s'ouvre, dans les murailles d'une ville, une porte gardée par deux jeunes gens armés de lances. De ce tableau il faut sûrement rapprocher celui de la figure 31 : mais ici la porte est ouverte, et un homme, vu de dos, rentre dans la cité en retenant sur son épaule, par un geste

[1] Voir les références, p. 48, n. 2.

gauchement rendu, une urne d'un modèle analogue à celles que nous retrouvons dans les *stûpa* (cf. fig. 6 *a*). Le rapprochement avec les autres bas-reliefs de la même frise nous invite aussitôt à reconnaître Kuçinagara et les Mallas montant la garde autour de leur ville au moment où ils y introduisent les cendres du Bienheureux. Le type du porteur de l'urne funéraire pourrait seul nous arrêter un instant: musculature énorme et vêtement sommaire, son signalement répond exactement à celui des athlètes ou encore des sicaires à gages (cf. fig. 171 *b*, 172 *a* et 266). Que viendrait faire ici un lutteur de profession ? Si l'on veut bien se rappeler que «Malla» n'a justement pas d'autre sens en sanskrit, on s'aperçoit que l'identification proposée, loin d'être tenue en suspens par l'apparence extérieure de ce personnage, en est au contraire confirmée. Ne voulant pas mettre un écriteau : «C'est ici Kuçinagara», le sculpteur n'a trouvé rien de mieux, pour nous éclairer sur le nom de la ville, que d'y faire entrer un vrai Malla, qui le fût non seulement de nom, mais encore par le muscle et par le costume. L'identité de ce personnage une fois caractérisée, le sens du tableau s'ensuit de soi.

La garde des reliques. — Sur la figure 289, qui appartient, comme nous avons dit, à la même frise, l'histoire a fait un pas de plus. La porte s'est refermée; mais, cette fois, nous obtenons une vue plongeante de ce qui se passe à l'intérieur des murs. Placées sur un trône drapé et recouvertes d'un dais d'étoffe en forme de cloche dont les plis tombent en gros tuyaux réguliers — le rédacteur birman croit savoir qu'il était parsemé d'étoiles d'or et d'argent, — les reliques du Buddha reposent en leur intégrité au centre de la ville et sous la protection des remparts. C'est ainsi que Fa-hien a vu encore à Hidda, dans la vallée de Kâboul, l'os du crâne du Buddha quotidiennement exposé «sur un trône», mais seulement recouvert d'une «cloche de cristal»[1]. A quiconque trouverait l'interpréta-

[1] Fa-hien, trad. Legge, p. 37, et trad. S. Beal, *Records*, etc., p. xxxiv.

tion un peu risquée, nous signalerons le panneau de gauche de la figure 290 *b*, où reparaît le même décor; ici sa place, immédiatement à la suite de la crémation, prouve assez qu'il s'agit bien de

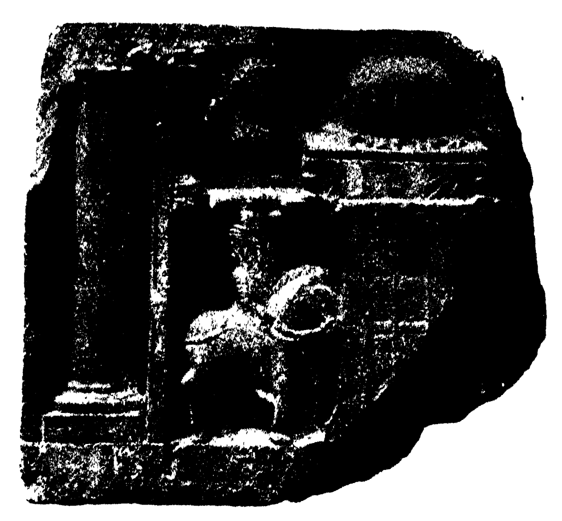


Fig. 289. — La garde des reliques.

Musée de Lahore, n° 198. Hauteur : 0 m. 20.



Fig. 290. — *a*. Crémation; *b*. Culte des reliques.

Provenant du monastère supérieur de Nathou.

D'après H. Cole, *G.B.S.Y.*, pl. 15 ou *A.M.I.*, pl. 120, 1.

l'exposition des saintes reliques sous une sorte de tabernacle, à leur sortie même du bûcher. Ajoutons que la présence de moines sur ce tableau est une variante tout à fait insolite; le plus souvent, les

sculpteurs sont d'accord entre eux et avec les textes pour entourer de gardes armés le dépôt dont les Mallas se montrent si jaloux. Sur la gauche de la figure 289, une amazone veille, appuyée sur sa lance; vous la retrouvez en pied sur la figure 291, où elle tient encore de sa main gauche le pommeau de son épée. De plus, ici, l'artiste s'est ménagé la place nécessaire pour surmonter le dais d'un parasol, complément obligé de ce *stûpa* provisoire.

Ce premier point fixé, il nous reste encore à élucider les intentions du cavalier que nous apercevons, lance en main, hors de l'enceinte crénelée (fig. 289). Son cas ne laisse pas d'être assez

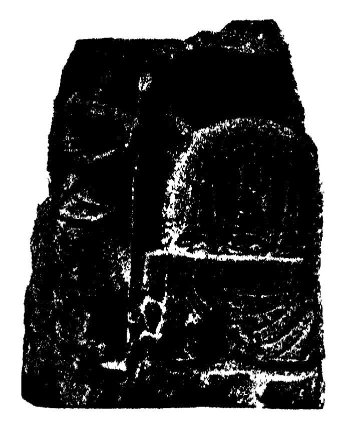


FIG. 291. — LA GARDE DES RELIQUES.
Musée de Lahore. Provenant de Sikri. Hauteur : 0 m. 16.

embarrassant. Est-ce encore un gardien qui veille aux portes de la ville? L'allure de son cheval, qui est représenté en marche, donne plutôt à penser qu'il s'agit d'un des messagers (*dûta*) dont, selon le *sutta*, la nouvelle du trépas du Bienheureux provoqua l'envoi et que les sept prétendants dépêchèrent pour réclamer leur part de reliques. Qui sait même si ce n'est pas un de ces prétendants en personne qui s'est déjà mis en campagne, comme le veut la version postérieure de la légende, telle que l'a recueillie Hiuan-tsang? Le fait que la porte lui reste close favorise assez cette supposition. Dans le même sens nous ferait pencher l'analogie de l'architrave de Sânchi où nous voyons les sept princes confédérés

venir mettre le siège devant la cité des Mallas[1]. Le rédacteur du *sutta* ne laisse à personne le soin de faire cette réflexion que, par une ironie du sort, les fidèles faillirent s'entr'égorger sur les restes de l'apôtre de la bienveillance. Nous avons déjà dit et nous allons voir comment l'intervention du brahmane Droṇa épargna au monde un tel scandale. L'apparition sous les murs de Kuçinagara de ces belliqueux amateurs de reliques a fait de trop bonne heure partie intégrante de la légende, tant écrite que figurée, pour que nous ne devions pas incliner à reconnaître l'un d'eux dans ce lancier.

Le partage des reliques. — Au troisième acte du scénario légendaire, les grandes lignes de la mise en scène n'ont pas changé (fig. 292) : mais, dans l'intervalle, les sages adjurations du brahmane ont prévalu. La porte du premier plan s'est ouverte pour laisser passer les prétendants; quant à leur armée, ils l'ont laissée en dehors des murs où un unique soldat la représente. Portant dans leurs mains des cassettes à reliques encore vides, respectueusement ils s'approchent du brahmane Droṇa. Celui-ci tient l'urne funéraire qui, nous dit le *sutta*, lui resta en partage; et il aurait également élevé un *stûpa* sur cette sorte de Saint-Graal. Nous reconnaissons à sa forme celle que nous avons vu tout à l'heure rapporter dans la ville avec les cendres du Bienheureux (fig. 288). C'est elle qu'abritait des regards la cloche d'étoffe des figures précédentes. A présent, ce dais a été enlevé et l'urne même a été vidée de son contenu; à sa place, sur le trône où elle reposait, nous apercevons huit boules d'égale grosseur (deux ont été cassées) qui sont les huit « mesures » traditionnelles de reliques auxquelles le brahmane de la légende a sans doute dû son nom de *Droṇa* (boisseau). Cette figure 292, se déroulant exactement dans le même cadre que la figure 289, nous fournit ainsi une transition sûre

[1] *Sânchi*, Fergusson, pl. XXXVIII.

à l'autre catégorie de représentations du «partage des reliques», d'où le premier plan de murailles a totalement disparu.

Nous reproduisons ici deux spécimens de ces dernières (fig. 293 et 294). Le premier nous donne une *lectio plena* de la légende. L'artiste s'est appliqué à faire tenir aux côtés du brahmane les huit co-partageants et, non sans quelque miracle d'équilibre, les huit



FIG. 292. — GARDE ET PARTAGE DES RELIQUES.
Musée de Lahore, n° 196. Hauteur : 0 m. 20.

parts sur le siège, qui, par suite, s'allonge jusqu'à reprendre forcément l'aspect du lit du *Parinirvâṇa*. Sur la figure 294, au contraire, nous n'apercevons plus que quatre prétendants, et, pour retrouver les huit portions, il faut admettre que les trois personnages du premier plan en tiennent chacun une à ajouter aux cinq qui sont restées sur le siège; c'est une *lectio defectiva*, mais la même identification n'en est pas moins valable pour les deux panneaux.

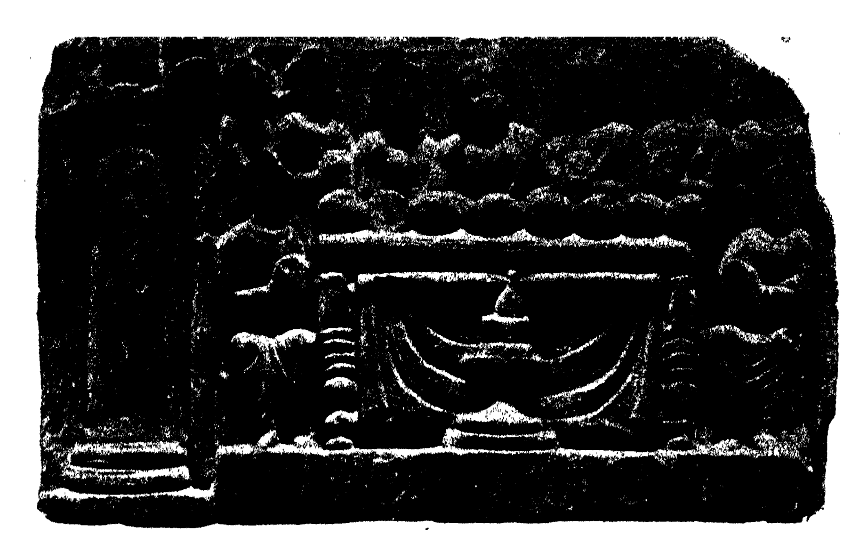


Fig. 293. — Le partage des reliques.

Collection privée. D'après une photogr. communiquée par M. J. Burgess.



Fig. 294. — Même sujet.

Musée de Lahore, n° 139. Provenant de Rāṇigat. Hauteur : 0 m. 23.

Qu'il tienne ou non l'urne funéraire, Droṇa reste reconnaissable à son type barbu et chevelu de brahmane. Un brûle-parfum a été pieusement allumé devant le *paryaṅka* qui porte les parts de reliques. Celles-ci continuent à se présenter non point, comme on pourrait s'y attendre, sous l'aspect de dents ou de débris d'os et autres menus fragments, mais au contraire sous celui de boules assez grosses et recouvertes d'une sorte de dessin quadrillé. M. L. Kipling, l'ancien conservateur du Musée de Lahore, les a comparées à des pommes de cannelle (*custard-apple* ou *anona reticulata*). Il semble inadmissible que ce soient des corbeilles de vannerie; nous conjecturons qu'il s'agit de ces balles de terre glaise où l'on a encore coutume, dans l'Inde et notamment au Kaçmîr, de pétrir les cendres des morts pour faciliter le rite de l'*asthikṣepa*, c'est-à-dire du «jet des ossements», dans leur dernier réceptacle, onde sacrée ou monument. Les reliquaires des *stûpa* nous ont d'ailleurs conservé de ces boulettes d'argile (cf. p. 48 et 52), et cette constatation de fait décide de la question. Les artistes ont tendance à en exagérer la grosseur : la preuve en est que chacune d'elles tiendrait malaisément dans les cassettes dont les différents princes étrangers sont munis. En revanche, le nombre consacré de huit n'a jamais été dépassé, et on peut noter en passant qu'il n'est encore nulle part question ici, non plus que dans le *sutta* pâli, de la tradition recueillie par Hiuan-tsang, et qui veut que les dieux et les Nâgas aient prélevé chacun un tiers des reliques avant que les hommes aient pu commencer leur partage.

Le transport des reliques. — Ce partage achevé, le premier soin de chacun des sept nobles étrangers doit être de ramener en grande pompe dans sa patrie le précieux butin de son expédition, gage de sa prospérité future. Les rédacteurs de textes glissent rapidement sur ce détail qui va de soi; volontiers les sculpteurs s'y attardent : ils trouvaient évidemment dans ce départ processionnel des sept prétendants (ou de leurs sept ambassadeurs) un

admirable prétexte à bas-reliefs. Ils l'ont bien montré sur un fragment de rampe de la balustrade d'Amarâvatî. A droite, à l'intérieur de la ville, les Mallas délibèrent, puis procèdent autour d'une table à la répartition des reliques en huit parts, pareilles à autant de plats; au-dessous, — détail bien indien, mais qui aura paru plutôt déplacé au Gandhâra, — les femmes des Mallas rendent



Fig. 295. — Le transport des reliques.
Musée de Lahore, n° 205. Hauteur : 0 m. 20.

à celles-ci, comme il est écrit, « honneur, hommage, respect et culte avec des danses, des chants et de la musique ». A gauche, chacun des sept princes, portant sur la tête de sa monture, en signe de respect, la cassette contenant la part qui lui est échue, se retire au pas rapide de son éléphant[1]. C'est là, en effet, la monture obligée dans la circonstance aux yeux de l'école indigène, et elle est d'ailleurs traitée avec une merveilleuse intensité de

[1] *Amarâvatî*, Burgess, pl. XXV, 2; cf. à Barhut (Cunningham, pl. XII) un porteur de reliques également monté sur un éléphant.

IMPRIMERIE NATIONALE.

naturel. Plus éclectiques, les artistes du Gandhâra emploient tour à tour l'éléphant, le cheval ou encore le chameau (cf. fig. 297 *d* et 300 *b*). Tel est, par exemple, le cas sur la figure 295 (cf. Lahore, n° 413) qui appartient sans doute à la même série que les précédentes figures 288, 289 et 292; du moins, les mêmes guerriers forment le fond et les mêmes grands seigneurs tiennent à deux mains les mêmes reliquaires. Ils ont enfourché des chameaux, en quoi leur sont particulièrement commodes leurs vêtements ajustés, pantalons et longue veste à manches et à ceinture, analogues à ceux que porte le personnage de gauche sur la figure 294. Ainsi leur costume est moins indien que parthe ou scythe; quant aux bêtes à deux bosses qu'ils montent, barbues et chevelues comme celles de l'Asie centrale, elles viennent sûrement de la Bactriane; pourquoi ne seraient-elles pas en train de retourner dans la direction du Nord-Ouest? Cette supposition si naturelle n'aurait-elle pas provoqué, ou tout au moins encouragé, la diffusion de la légende qui veut qu'un prince de l'Udyâna, bien que roi d'un méprisable pays frontière, ait obtenu, en raison de sa parenté avec les Çâkyas, une part des reliques du Bienheureux? Remarquons d'ailleurs que, sous la forme où Hiuang-tsang nous la rapporte, la légende donnait pour monture à ce prince un éléphant[1]. Un autre point à noter dans le même ordre d'idées est que la conclusion en vers du *Mahâ-parinibbâna-sutta*, probablement de date assez tardive, connaît déjà l'existence d'une dent du Buddha au Gandhâra; on sait que Fa-hien trouva encore dans l'Inde du Nord bien d'autres reliques, entres autres un morceau du crâne, sans parler du vase à aumônes et du bâton de mendiant.

Le dépôt des reliques dans les *stûpa*. — Reste un dernier rite à remplir pour tous les détenteurs de reliques : il leur faut, chacun en son pays, «bâtir un *stûpa* sur les restes du Bienheureux». Les

[1] Hiuan-tsang, *Mém.*, I, p. 139 et 148, ou *Rec.*, I, p. 126 et 133.

cendres d'un Buddha ne doivent pas être jetées au vent, ni même en quelque rivière sacrée, mais enterrées sous la sorte d'édifice que nous avons étudiée plus haut (chap. I). Ainsi le but du pèlerinage des sept nobles étrangers, comme celui des Mallas de Kuçinagara eux-mêmes, est à la fois identique et divers; chacun d'eux marche vers un *stûpa;* mais, si la forme de leur objectif ne change



FIG. 296. — LE DÉPÔT DES RELIQUES DANS LES STÛPA.
Museum für Völkerkunde (Berlin), n° 42. *Provenant du Swât* (lire : *Sikri*). *Hauteur : 0 m. 16.*
Cf. fig. 287. — D'après une photogr. communiquée par M. A. Grünwedel.

pas, la localité en est à chaque fois différente. Il y avait là une difficulté : pour la tourner nos artistes ont peut-être un peu abusé des licences permises. Ne pouvant songer à composer huit panneaux ayant tous un *stûpa* pour centre, ils ont réduit ces huit scènes pareilles à une seule, ce qui était leur droit; mais, sans doute entraînés par le précédent de la procession des prétendants, dont les premiers pas se font au moins de compagnie, ils semblent

s'être laissés aller à grouper plusieurs porteurs de reliques autour du même monument, ce à quoi rien ne les autorise. Prenons par exemple la figure 296, dont l'original, aujourd'hui à Berlin, est sans doute détaché de la frise qui nous a déjà fourni le motif de la crémation de Lahore (fig. 287) : les quatre personnages, autant qu'on en peut juger dans l'état actuel de la pierre, paraissent avoir tous un reliquaire à déposer dans l'unique *stûpa*. Nous interprétérions de même le geste non équivoque de ceux des figures 23-24,

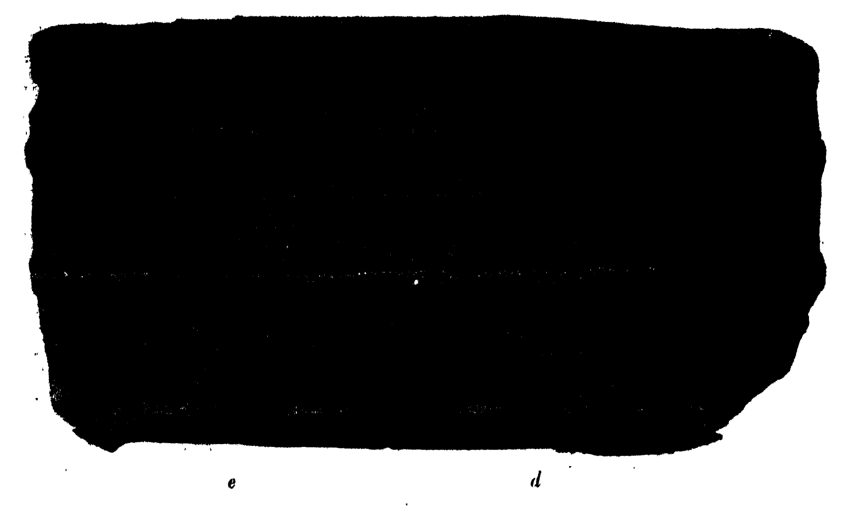


Fig. 297. — *d.* Transport et *e.* Dépôt des reliques (cf. fig. 298).
Musée de Lahore, n° 2061. Provenant de Sikri. Hauteur : 0 m. 21.

297 *e*, 299 *c* et 300 *c*. Il y a évidemment là une inexactitude flagrante : mais faut-il vraiment chercher là-dessus chicane à nos sculpteurs? Après tout, ils font ce qu'ils peuvent pour résumer sur une seule pierre les huit phrases monotones que le *sutta* pâli ne craint pas de répéter. Et puis, l'essentiel n'est-il pas qu'ils rappellent aux yeux édifiés des fidèles la destinée uniforme de toutes les reliques éparses du Bienheureux? Pour le reste, chacun autour d'eux connaît les détails de l'histoire, et personne ne s'y trompera, non plus que nous. Libre d'ailleurs aux habitants de l'Udyâna s'ils préfèrent reconnaître de façon plus particulière dans cette scène leur

ancien roi Uttarasêna élevant sur sa part de reliques le *stûpa* de Barikot (fig. 16).

De toute façon, le doute ne nous paraît pas permis sur le sens véritable de ce bas-relief ni des précédents. Nous avons donné, au fur et à mesure de notre interprétation, des raisons qui auront paru à tout le moins plausibles : nous nous réservions pour terminer d'en administrer la preuve. L'enchaînement que nous imaginions entre des spécimens détachés de notre choix pourrait, après tout, n'être

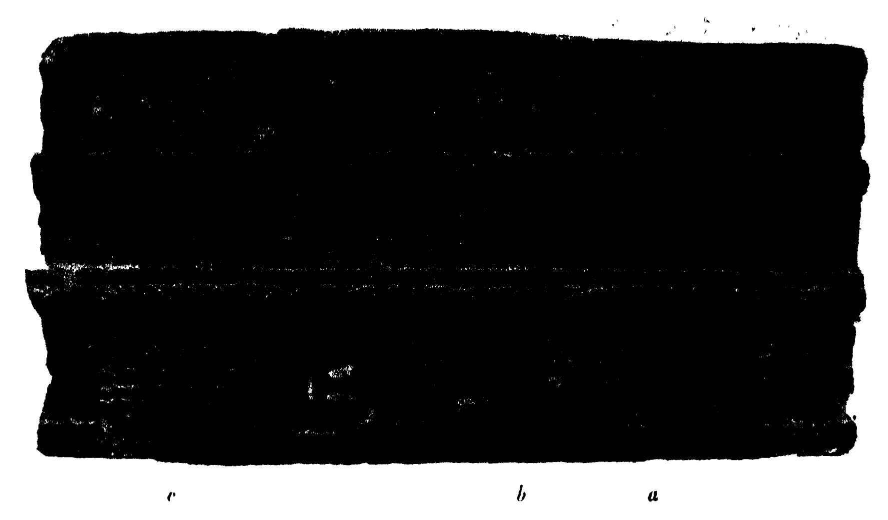


Fig. 298. — *a.* Cortège funèbre (?); *b.* Crémation; *c.* Partage des reliques (cf. fig. 297).
Musée de Lahore, n° 2037. Provenant de Sikri. Hauteur : 0 m. 21.

qu'une création tout artificielle; quelques débris par hasard conservés de frises sculptées sur la même pierre témoignent que nous n'avons fait, en réalité, que restituer l'ordre conforme aux habitudes de l'école autant qu'à la logique du récit. Prenez la suite des événements sur les deux fragments continus d'une même frise que représentent les figures 297-298. A droite de la seconde, deux personnages marchent visiblement en tête d'un cortège qui menait le cadavre du Bienheureux de sa couche funèbre au bûcher; c'est même la seule trace que nous relevions dans nos sculptures

de cette procession mentionnée par tous les textes (cf. p. 574). Puis vient la crémation (*b*), le partage des reliques (*c*), leur transport à dos de chevaux ou d'éléphants (*d*) et enfin leur dépôt dans le *stûpa* (*e*). On le voit, rien n'y manque, sauf toutefois la « garde des reliques » sous le dais d'étoffe caractéristique; mais nous retrouvons ce dernier sujet sur une frise de Calcutta (1895; hauteur : 0 m. 25), immédiatement après la crémation. Il est d'ailleurs bien entendu que l'artiste use selon ses besoins et son caprice de cette

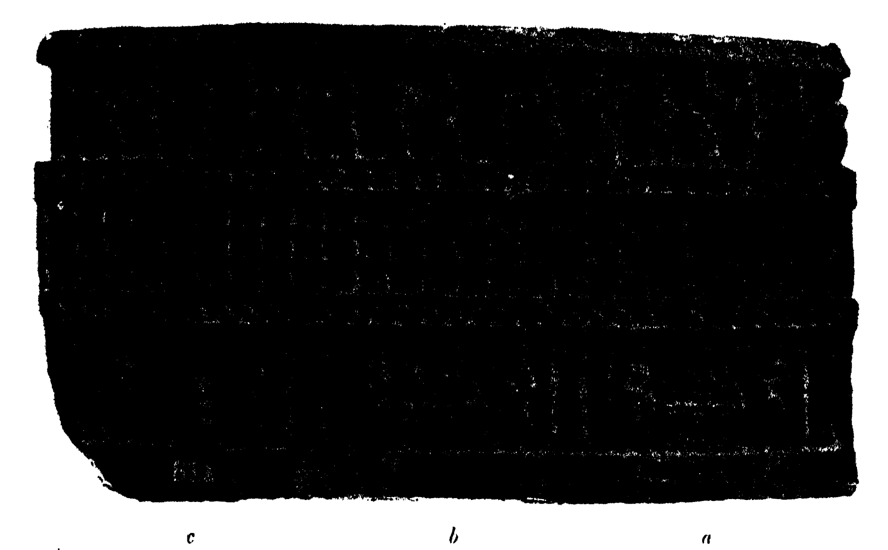


FIG. 299. — *a.* CRÉMATION; *b.* PARTAGE et *c.* DÉPÔT DES RELIQUES.
Musée de Lahore, n° 611. Hauteur : 0 m. 21.

suite d'épisodes; tout dépend du nombre de cases qu'il lui reste encore à remplir et de ce qu'il lui plaît d'y mettre. Ainsi l'auteur de la figure 299, peut-être pris de court, a omis le transport aussi bien que la garde des reliques, et s'est contenté de placer bout à bout la crémation, le partage des cendres et l'érection du tombeau. Plus fantaisiste encore est le choix de celui de la figure 300, qui s'est contenté de figurer la caravane des porteurs de reliquaires pour faire le pont entre le trépas du Bienheureux et l'enterrement de ses restes. Enfin un fragment du British Museum (*J. I. A. I.*,

1898, pl. 19, 2) saute, sans transition aucune, du lit de la mort au *stûpa* de l'inhumation : mais, s'il passe sous silence toutes les scènes intermédiaires, il a l'avantage d'achever notre démonstration

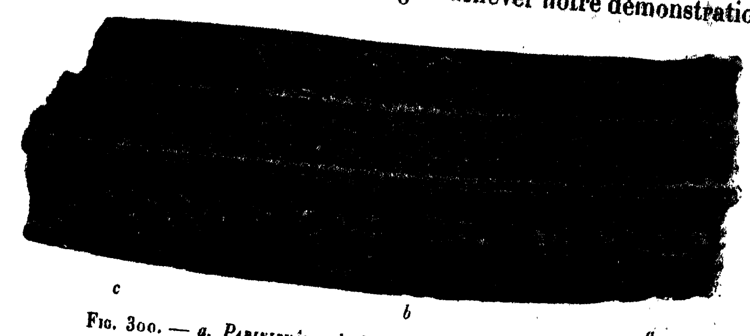


Fig. 300. — *a.* Parinirvâṇa; *b.* Transport et *c.* Dépôt des reliques. *Musée de Lahore. Hauteur : 0 m. 19.*

en rapprochant de façon indéniable les deux motifs extrêmes de la série, ceux-là mêmes qui servent d'ouverture et de dénouement au cycle du *Parinirvâṇa.*

CHAPITRE IX.

REVUE GÉNÉRALE DES SCÈNES LÉGENDAIRES.

Le Buddha est mort, brûlé et enterré : le rideau tombe. Nous n'avons rencontré aucun motif qui fût postérieur, nous ne disons pas au trépas du Bienheureux, mais à la «mise au *stûpa*», c'est-à-dire «au tombeau» de ses cendres. Les sujets que traitent encore les albums chinois, et qui sont relatifs soit à la rédaction des écritures (*tripiṭaka*), soit à l'histoire postérieure de l'Église, semblent jusqu'ici parfaitement inconnus à l'art bouddhique de l'Inde. Sur aucune image indienne nous n'avons vu, pour citer un exemple des plus typiques, lors de la fondation simultanée des 84,000 *stûpa* d'Açoka, le bras du révérend Upagupta s'allonger d'une façon prodigieuse jusqu'à marquer l'heure du doigt au cadran du soleil. Ainsi se vérifie la règle que nous avons cru pouvoir énoncer (p. 265), et d'après laquelle l'école du Gandhâra se serait uniquement attachée à mettre en bas-reliefs la légende du Maître. Lui toujours, lui partout : de quelque nom qu'il s'appelle (Bodhisattva, Siddhârtha, Çramaṇa Gautama ou Buddha Çâkya-muni) et quelque forme qu'il revête (prince charmant, ascète émacié ou moine idéal), sa figure domine presque toutes les compositions, et nous avons pu et dû établir de lui une biographie illustrée en même temps que nous dressions l'inventaire du répertoire de nos sculpteurs. Assurément nous ne saurions donner cet inventaire comme définitivement arrêté. Sans parler des quelques bas-reliefs encore rebelles à l'identification [1], le grand nombre des monu-

[1] Parmi les rares bas-reliefs, pour la plupart fragmentaires, au sujet desquels nous n'avons pas d'explication qui nous satisfasse entièrement à proposer, citons, outre la figure 242 et le n° G. 42 de Calcutta (*A. M. I.*, pl. 79), le n° 119 de Lahore (*A. M. I.*, pl. 129, 1 ; hauteur : 0 m. 18) et les débris des contre-marches de Jamâl-Garhî (cf. p. 180 et 279-285) : ces derniers ont ce trait commun qu'ils représentent apparemment des *jâtaka*, et que, par suite, la personnalité du futur Buddha s'y déguise à chaque fois sous des incarnations diverses.

ments détruits, le hasard des trouvailles, l'absence de fouilles complètes et suivies, maintes raisons diverses et que nous avons dites invitent sur ce point à la plus grande circonspection. Çà et là, nous avons eu à signaler de surprenantes lacunes (voir p. 270, 319 et 348). Il ne nous a pas moins été donné de cataloguer, outre les motifs décoratifs, près de quatre-vingts sujets légendaires distincts, et la liste ainsi compilée est comparable, pour la variété et la richesse, à celle que fournissent les sarcophages chrétiens antiques et les ivoires byzantins. Au terme de cette laborieuse enquête, il semble que nous nous rendions un compte plus exact de la matière de l'art gréco-bouddhique et que nous ayons pu définir de façon assez sûre les cadres où se répartissent ses productions. Après avoir fait défiler un à un sous nos yeux des spécimens typiques de tous ces bas-reliefs, il serait peut-être à propos de jeter un coup d'œil sur l'ensemble de la série et de formuler, si possible, leurs caractères les plus généraux en résumant l'impression que leur étude détaillée nous a laissée.

§ I. La technique des bas-reliefs.

La facture. — Le premier point sur lequel il faille insister est leur exécution souvent remarquable. Les sculpteurs qui ont décoré les monuments bouddhiques du Gandhâra possédaient sur leurs prédécesseurs ou leurs contemporains de l'Inde centrale une incontestable supériorité de main. Elle se traduit presque à chaque œuvre, et dans toutes les parties de l'œuvre, par la profondeur du relief, qui frise parfois la ronde-bosse, par la justesse des proportions, l'aisance du geste, la souplesse des draperies, le rendu des cheveux, la finesse des traits, l'expression des physionomies, etc. Leur habileté de praticiens ne les trahit que devant certains thèmes pour eux exotiques, comme la représentation des éléphants (cf. p. 218) : partout ailleurs la comparaison paraît écrasante pour les vieux imagiers de la péninsule. Il serait fort à souhaiter qu'un homme du métier entreprît une étude détaillée de la facture des

deux écoles : elle ne manquerait pas de nous révéler d'intéressants contrastes. Déjà un observateur superficiel ne peut s'empêcher de remarquer çà et là, sur les bas-reliefs gréco-bouddhiques, des raffinements que n'avaient jamais soupçonnés les patients tailleurs de pierre de Barhut et de Sânchi. Cunningham a noté la façon savante dont les artistes gandhâriens, quand ils ont à présenter un personnage de trois quarts, font fuir la face intérieure pour rehausser d'autant le modelé de la partie exposée au spectateur [1]. Nous avons, de notre côté, relevé en passant, sur la figure 233, une curieuse recherche de perspective obtenue par le rapetissement des personnages figurés au second plan sur un balcon. Il faut en rapprocher l'art non moins subtil avec lequel, sur les pieds-droits et les tympans des pignons de *stûpa*, les panneaux et les arches s'étagent en diminuant progressivement, ceux-là leurs hauteurs et celles-ci leurs intervalles, de manière à accroître d'autant l'effet d'optique de l'ensemble. Tous ces soucis de détail attestent une longue tradition d'école et une habileté technique jusqu'alors inconnues dans l'Inde, mais qui avaient été réalisées ailleurs, nous savons tous où. C'est dans les mêmes ateliers hellénistiques, auxquels nous avons vu qu'ils ont emprunté les trois quarts de leur bagage décoratif, que les initiateurs de l'art gréco-bouddhique ont appris ces tours de main ou ces secrets de métier. Procédés et motifs ont été par eux introduits ensemble au Gandhâra. Assurément, transportés dans ce nouveau milieu et bientôt tombés sans doute entre des mains indigènes, les premiers se sont aussi vite perdus que les seconds se sont indianisés. Tel médiocre bas-relief n'en garde plus qu'une réminiscence lointaine et leur trace s'efface de plus en plus sur les imitations fabriquées à Mathurâ et à Amarâvatî. Mais, l'évidence des meilleurs spécimens conservés en fait foi, il n'y a pas plus à hésiter sur le lieu de leur origine que sur le fait de leur importation.

[1] Cunningham, *A. S.*, V, p. v-vi.

La composition. — Le système général de la composition des scènes ne dénonce pas moins clairement les mêmes influences helléninsantes. Le fait dominant est ici la substitution des frises horizontales aux médaillons et aux compartiments de balustrades où se dépensait le talent des vieux imagiers. La comparaison des figures 142 et 143 nous a fourni de cette différence entre les habitudes des deux écoles une vérification expérimentale qu'il eût été loisible de répéter. A chaque fois, nous aurions vu les épisodes, jusque-là entassés et enchevêtrés, s'aérer et s'ordonner, au sortir de leur cadre trop étroit, pour se dérouler à l'aise le long des frises. Celles-ci sont rarement « continues »; nous voulons dire qu'il en est peu où les scènes se suivent sans aucune séparation marquée, se transformant insensiblement les unes dans les autres comme celles qui se développent autour de l'autel de Pergame ou s'enroulent autour de la colonne de Trajan (cf. fig. 231 et 257). Quelquefois elles sont seulement séparées par de petits arbres (cf. fig. 143-144); mais, le plus souvent, des pilastres ou des colonnettes engagées les divisent, comme des triglyphes, en autant de métopes. C'est ainsi que la base de *stûpa* de la figure 73, par exemple, reproduit assez bien l'ordonnance classique d'un entablement. Le centre de ces panneaux est d'ordinaire occupé par une figure debout ou assise de Buddha, ou du moins d'un être destiné à le devenir un jour (Bodhisattva). La taille de ce personnage est fréquemment disproportionnée par rapport à celle des assistants, soit que nous devions chercher dans cette exagération une manière de se conformer aux données de la tradition (cf. p. 523), soit qu'il faille seulement voir dans ce moyen grossier de le mettre en vedette une marque bien connue de décadence artistique. Quoi qu'il en soit, vers lui convergent tous les autres acteurs ou spectateurs de la scène, symétriquement rangés ou même superposés à ses côtés. Un effort constant se marque pour balancer harmonieusement des deux parts le nombre et l'importance respectifs de ses acolytes. Enfin, quand un incident quelconque le rejette sur la droite ou la

gauche du panneau, — il s'agit d'ordinaire d'une rencontre faite en marche : car, assis, nous ne l'avons vu ainsi déplacé qu'une seule fois (fig. 247), — du moins la règle absolue subsiste toujours qu'il ne se montre jamais qu'au premier plan. On ne saurait, en effet, considérer comme une infraction à cette loi pieuse la liberté qu'a prise parfois l'artiste de meubler le devant de son siège ou de son lit avec des animaux, des petits enfants ou des figurants accroupis (fig. 276-284, 252, 246-247, 231, 225 *b*, 220, 203 et 175), sans jamais cacher la moindre part de son auguste personne.

L'orientation des scènes. — Cette remarquable entente de l'ordonnance des tableaux autour du personnage principal n'a rien que de conforme aux principes de la composition classique. Elle subsiste à travers les pires maladresses, là même où l'artiste s'obstine à donner à tous ses personnages, sans distinction d'âge, de sexe, ni d'attitude, toute la hauteur de la zone à décorer (cf. fig. 165 et 172). Toutefois nous avons cru reconnaître, dans la façon dont les scènes se suivent régulièrement de droite à gauche sur les frises, un usage imposé par les convenances locales (cf. p. 268). On pourrait être tenté de se demander si la même règle, qui vaut pour l'ensemble de la série, ne s'applique pas à chacune des parties composantes. Nous avons, en effet, maintes fois constaté que tel de ces épisodes est figuré, à l'intérieur d'un cadre défini, tantôt de gauche à droite et tantôt de droite à gauche, par rapport au spectateur (cf. par ex. les figures 139 et 141 ou les figures 252 et 253) : l'analogie voudrait que le second procédé fût plus conforme au goût indigène que le premier. Mais une autre remarque que nous avons également faite vient couper court aux spéculations que l'on pourrait être tenté d'échafauder sur ces variations. Nous voulons justement parler de ce besoin de variété qui pousse les artistes à orienter alternativement dans l'un et l'autre sens, au gré de leur fantaisie, les scènes qui se coudoient ou encore qui se superposent (cf. fig. 256). Alors que nous savons pertinemment le Buddha en

marche vers le même but fixé, sur des frises qui sont de la même main (cf. fig. 194 et 197) et parfois sur la même pierre (cf. fig. 198 et 199), il est introduit tour à tour par les côtés opposés. Force est donc de constater que l'usage de l'école a flotté entre les deux systèmes (cf. encore fig. 189 et 190, 195 et 270, 257 *a* et *b*, 267-268 et 269), sans qu'à aucun moment il soit loisible de dire lequel a fait loi.

Les répétitions de personnages. — En revanche, il est un point sur lequel les artistes du Gandhâra semblent avoir délibérément oublié les leçons de leurs maîtres grecs pour flatter l'une des manies de leurs clients indigènes. Il est sûr que ces derniers se plaisaient fort à revoir plusieurs fois, dans le même tableau, le même personnage, quand ils ne s'ingéniaient pas à l'y reconnaître sous des aspects différents (cf. p. 540). On a pu croire longtemps que ces répétitions étaient, dans l'Inde, l'apanage exclusif de l'ancienne école. Elle seule en aurait eu besoin et y aurait eu, par suite, recours pour entasser à sa mode, sur tel panneau de Sânchi (fig. 142) ou tel médaillon de Barhut (fig. 240), les incidents successifs d'une même légende. En réalité, nous n'avons pas été autrement étonnés de voir, sur les bas-reliefs du Gandhâra, ici deux fois le même Vajrapâṇi (fig. 274-275), là deux fois le même singe (fig. 254), le même génie et le même enfant (fig. 252-253), peut-être la même donatrice (fig. 245) : mais la palme en ce genre appartient assurément aux compositions qui nous montrent trois ou quatre fois le même Bodhisattva (fig. 139-141). Il n'est donc plus permis de professer avec M. Grünwedel que «la double représentation d'un même personnage, sur un même bas-relief, est chose inouïe au Gandhâra». M. S. d'Oldenburg a déjà fait remarquer ce que cette règle avait de trop absolu[1]. Il n'en reste pas moins qu'à tout prendre, ces cas de réduplication sont un

[1] Voir A. Grünwedel, *Buddh. Kunst*, p. 91, et cf. les références données p. 545, n. 1.

accident plutôt exceptionnel dans l'art gréco-bouddhique. C'est ainsi que, sur l'un des plus beaux panneaux des portes du Baptistère de Florence, Ghiberti a bien pu rassembler les récits bibliques de la création, de la faute et du châtiment et répéter quatre fois Adam, trois fois Ève et trois fois Dieu : cela n'empêche pas que, de l'aveu général, la Renaissance soit considérée comme ayant substitué à ce procédé de composition, en honneur dans les retables du Moyen âge, le système antique d'après lequel tout bas-relief, qu'il fasse ou non partie d'une frise, ne peut représenter qu'un moment unique d'un sujet donné.

§ II. Les procédés d'identification.

Le récit sur pierre. — Est-ce à dire qu'il n'y ait rien dans le traitement de ces œuvres d'art qui se sente du milieu indigène où florissait l'école d'origine étrangère? Si quelque chose doit nous permettre de discerner ces nuances locales, c'est le mécanisme de nos identifications qui n'est en somme que l'autre face du système de composition de l'artiste. A aborder par le dehors l'explication de son œuvre, nous ne pouvions manquer de nous familiariser quelque peu avec les procédés subjectifs de son travail, de même qu'à démonter des montres on s'initie à la manière dont les fabrique l'horloger. Or, chaque fois que nous avons pu ainsi pénétrer dans l'intimité de nos sculpteurs, nous les avons toujours surpris en train de se débattre contre la difficulté de faire conter des histoires à la pierre. Les imagiers de Barhut étaient moins fiers : ils gravaient sur leurs bas-reliefs une étiquette. Ceux du Gandhâra ont prétendu faire des œuvres suffisamment parlantes pour n'avoir pas besoin de l'aide des inscriptions. L'entreprise n'était pas aisée. Quand il s'agit d'une petite scène suffisamment animée, cela va encore : le pittoresque du décor, le mouvement et le type des acteurs suffisent, ici comme partout, à l'artiste pour se faire comprendre du donateur. Tout au plus, quand le drame est en plusieurs actes, se ré-

signeront-ils parfois à recourir aux répétitions de personnages que nous venons de signaler. Où le problème se complique, c'est quand ils ont affaire à ces épisodes de la vie du Buddha où tout se passe, sinon en un immobile silence, du moins en conversations sous un arbre, comme dans notre tragédie française sous un lustre. Malheureusement pour eux, si ces scènes n'ont rien de dramatique, elles sont édifiantes, et il n'en fallait pas davantage pour que les fidèles bouddhiques les considérassent comme des scènes à faire et, par suite, à commander. Nos sculpteurs se sont ainsi vu imposer des sujets qui, au point de vue plastique, n'avaient rien d'enviable. De notre côté, nous nous sommes vite aperçus que notre tâche n'était pas seulement iconographique, mais exégétique; en d'autres termes, que, même devant les bas-reliefs les plus inertes, nous n'avions pas à mettre seulement des noms sur des images de piété, mais bien un titre circonstancié au bas d'un tableau de légende. La peine que nous avons dû prendre parfois pour en deviner la portée nous a fait sympathiser avec l'embarras qu'avait dû éprouver leur auteur. Dans tous ces cas, et c'est celui de la plupart des scènes assises (cf. notamment p. 286, 409, 479, etc.), des indices plus ou moins artificiels ont été le seul recours des artistes pour différencier les scènes, comme ils sont restés notre unique secours pour les identifier.

L'EMPLOI DES *LAKṢAṆA*. — L'usage de ces signes de reconnaissance paraît ainsi avoir pris dans l'Inde un développement inusité ailleurs. Comme l'indique leur nom sanskrit de *lakṣaṇa*, il s'agit d'attributs particuliers qui, aux termes mêmes de la logique indienne, valent à eux seuls toute une définition. Tantôt nos sculpteurs se servent d'un objet quelconque qui détermine d'avance une catégorie spéciale de sujets : c'est ainsi que, dans certains cas, un piédestal en forme de fleur de lotus prouve une naissance céleste (fig. 145), une aiguière annonce une donation (fig. 244-245), un siège de bois et d'étoffe désigne une réception (cf. p. 477), etc.

Tantôt ils font choix d'un signe dont le sens conventionnel était plus ou moins répandu pour spécifier une attribution particulière : trois fleurs serviront à tel d'entre eux pour marquer, entre tous les trônes analogues, celui de la Sambodhi (cf. p. 424), ou une roue suffira à l'école entière pour distinguer de toutes les autres la première prédication (cf. p. 432). Le plus curieux est que ce dernier rôle peut être tenu par un être et même un groupe d'êtres vivants; les deux cas les plus caractéristiques sont celui du paysan (fig. 175-176), qui, en compagnie de ses bœufs de labour, permet à première vue d'identifier la «première méditation du Bodhisattva», et celui du Gandharva à la harpe (fig. 246-247), dont la seule présence, tout accessoire qu'elle soit, révèle aussitôt le lieu et l'occasion de la visite et le nom du visiteur du Buddha (cf. encore p. 570). Nous saisissons déjà à l'œuvre, sur ces bas-reliefs, le procédé qui va bientôt fleurir, ou plutôt sévir sans règle ni mesure, dans l'iconographie bouddhique de l'Inde et de l'Extrême-Orient; là, des divinités toutes pareilles les unes aux autres se distingueront seulement par de certains attributs; ici des scènes de méditation ou de vénération, sortes de passe-partout stéréotypés, se différencient presque uniquement par des *lakṣaṇa* du même genre. Que ce soit là une marque d'influence indienne, il n'est pas permis d'en douter. Nous avons déjà constaté en passant que, sur les plus anciens monuments de l'Inde, non seulement ces indices d'identification étaient déjà employés, mais qu'ils l'étaient à peu près seuls, en sous-entendant presque tout le reste. Ainsi, à Bodh-Gayâ, le laboureur dispense de représenter le Bodhisattva (cf. fig. 177), et le harpiste permet de faire l'économie des figures du Buddha et d'Indra lui-même (cf. fig. 248). Si invraisemblable que cela puisse paraître, l'Inde a ainsi débuté, au moins sur la pierre, par une sorte de sculpture chiffrée, identifiable pour les initiés à l'aide d'«exposants» dotés d'une valeur conventionnelle, et tenant en somme le milieu entre l'hiéroglyphe et l'œuvre d'art. Comment ne pas penser que ces médaillons de Mahâbodhi sont des produits de la même tournure

d'esprit algébrique que les *sûtra*, probablement contemporains, de Pâṇini, et comment oublier que c'est du pays de Pâṇini que nos bas-reliefs sont originaires?

Si indéniables que soient ces rapprochements entre certains procédés de l'art gréco-bouddhique et ceux de la vieille comme de la moderne école indienne, nous craindrions cependant de nous laisser aller, en tant qu'indianiste, à en exagérer l'importance. Là même où ils se servent des indices d'identification déjà en usage sur la balustrade de Mahâbodhi, les sculpteurs du Gandhâra n'en abusent pas pour escamoter le plus clair de leur tâche. Ces sigles sculpturaux ne sont retenus par eux qu'à titre accessoire, ils ne forment plus tout le tableau. D'autre part, en ce qui concerne l'emploi, à titre de signe de reconnaissance ou de spécification, d'un meuble ou d'un ustensile quelconque, il ne faudrait pas croire que ce procédé fût aussi artificiel qu'il nous paraît. Souvenons-nous que maints détails matériels, où nous ne voyons plus que convention, étaient pour les fidèles comme pour les artistes du Gandhâra des faits d'expérience journalière. La familiarité que nous avons péniblement et partiellement acquise avec l'intention et la portée de tel ou tel objet était chez eux un héritage de naissance, ou leur était dévolue sans restriction. L'identification comme la composition des scènes leur était ainsi singulièrement facilitée aux uns et aux autres. Quel besoin auraient-ils eu d'aligner les déductions ou de procéder aux comparaisons par lesquelles nous nous sommes efforcés de retrouver un secret qu'ils n'avaient pas perdu? Enfin notre art antique, en dépit de la richesse et de la variété de son répertoire, n'ignore pas non plus l'usage commode des attributs distinctifs. Peut-être ne réussit-on, en fin de compte, qu'à convaincre les sculpteurs du Nord-Ouest d'avoir forcé quelque peu la note dans un sens où les entraînaient spontanément, plus encore que les influences locales, leur trop prompte routine et leur relative infériorité : car on se doute qu'il est singulièrement plus facile et plus vite fait de plaquer un attribut dans un tableau que de créer

IMPRIMERIE NATIONALE.

un type nouveau ou de camper un personnage dans une attitude caractéristique.

Le symbolisme. — Il convient également, semble-t-il, d'attribuer moins d'importance que nous ne serions tentés de le faire à un autre trait qui s'est également imposé à notre attention et qu'on pourrait se laisser aller à considérer comme le plus indien de tous. Dans l'existence, presque sous chaque bas-relief, à côté du sujet apparent, d'un sujet suggéré, un indianiste est en effet porté à voir l'application à l'art plastique du procédé en faveur dans la rhétorique sanskrite où il est de règle que le sens impliqué (*dhvani*) se cache sous le sens exprimé et le surpasse en importance. Traducteurs de textes et interprètes de bas-reliefs sont ainsi exposés à prendre l'ombre pour la proie. Un éclatant exemple nous a été fourni par les compositions analogues à la figure 210, où un détail épisodique secondaire, comme l'offrande des quatre vases à aumônes, représente en réalité l'événement le plus considérable aux yeux des Bouddhistes, à savoir l'arrivée de leur Maître à la suprême dignité de Buddha. En aucun cas, dirait-on volontiers, il n'a pu être fait un usage ou un abus à la fois aussi conscient et aussi naïf du symbolisme. Et il ne faut pas croire que ce cas soit isolé. Toujours l'intention de l'artiste va au delà sinon de ses moyens d'expression, du moins de ce qu'il exprime, et ce ne serait qu'un jeu, en procédant à la façon des commentateurs indigènes, de trouver partout des sous-entendus. Une simple réflexion vient à temps nous empêcher de nous engager dans cette voie décevante. Quel est, en effet, pour peu qu'on y songe, le sujet d'art religieux où ne se glisse quelque symbole? L'allégorie n'est pas le privilège exclusif de l'Inde; et, sans aller plus loin, que pourrait-on trouver de plus symbolique que les représentations vers le même temps, et par des artistes qui sont au moins cousins des nôtres, d'un Bon Pasteur ou d'un Orphée, d'un Moïse ou d'un Jonas?... En résumé, si avant que nous cherchions à approfondir la genèse des

bas-reliefs légendaires, nous ne découvrons rien qui empêche de nous en tenir à notre première impression : les créateurs de ces compositions, depuis indéfiniment copiées, et, plus directement encore, les auteurs des quelques petits chefs-d'œuvre conservés avaient appris leur métier de sculpteur et s'étaient initiés à tous les procédés courants de l'art grec dans les ateliers de l'Asie antérieure.

§ III. Les rapports avec l'ancienne école.

Le choix des sujets. — L'étude de la forme des scènes légendaires nous achemine ainsi à peu près vers les mêmes conclusions auxquelles nous avait déjà conduits celle des motifs décoratifs. Il y a toutefois, pour ce qui est du fond, une grande différence entre ces deux groupes de bas-reliefs. Toutes les présomptions sont, avons-nous vu (p. 252), pour que l'école gréco-bouddhique n'ait à peu près rien emprunté à l'ancienne école de son matériel ornemental : au contraire, tous les sujets épisodiques sans exception sont directement inspirés de la tradition indienne. La question est même de savoir si cette tradition n'a participé à la formation du répertoire du Gandhâra que sous son expression orale ou écrite et si, à la parole ou au livre, elle n'a pas ajouté l'image. Quoique la représentation de la personne du Buddha ait été à l'origine le monopole de l'art gréco-bouddhique, les nombreux exemples rencontrés en chemin démontrent que plus d'un des épisodes traités par la nouvelle école avait déjà défrayé les ateliers indigènes dès le temps d'Açoka. Les vieux imagiers de Mahâbodhi, de Barhut, de Sânchi n'ont pas craint d'aborder des tableaux de la vie de ce Maître qu'ils ne savaient ou n'osaient figurer, au moins sous sa forme dernière. Outre les *jâtaka*, qui étaient pour eux une mine tout indiquée, ils triomphent dans les «scènes assises», illumination, prédication, visites d'Indra et d'Êlâpatra, hommages des singes et des rois de la terre, etc., partout où la place d'un immobile

Buddha peut être aisément tenue par un emblème : ils s'enhardissent même jusqu'à s'attaquer à des épisodes aussi animés et pittoresques que la descente du ciel ou la miraculeuse conversion des Kâçyapas. Pourtant ils devaient se sentir terriblement gênés par cette incapacité ou cette interdiction d'introduire dans leurs compositions les plus compliquées l'image du héros principal. Les sculpteurs du Gandhâra avaient les coudées singulièrement plus franches et, disposant de moyens supérieurs, ne reculaient devant aucune difficulté. Il n'est pas contestable que plusieurs des principaux miracles et, d'une façon générale, la plupart des scènes mouvementées et dramatiques n'aient été traités pour la première fois que par eux. Il suffit de citer, aux deux bouts de la biographie, la nativité et la mort du Maître et, parmi les *jâtaka* mêmes, celui de Dîpaṅkara. Mais, d'autre part, dans la collection si riche et si variée de leurs motifs, nous avons relevé, à côté de ces nombreuses spécialités, des sujets qui paraissent directement inspirés des modèles indigènes, comme celui de la «conception», ou encore, à propos de la prédication de Bénarès, l'emprunt de certains symboles, y compris la manière de s'en servir (cf. fig. 149 et 216-219). Ces constatations autorisent, semble-t-il, à se demander si une bonne part du répertoire gréco-bouddhique n'a pas été simplement renouvelée, dans le goût du pays et à la mode du jour, de l'imagerie locale.

La part d'influence indienne. — La même question s'est posée à propos des motifs décoratifs (p. 252); nous croyons qu'elle comporte ici une réponse analogue, sinon aussi catégorique. Assurément il y a des rapports, et nous avons pris soin de les souligner au passage, entre l'ancienne et la nouvelle école; et comment pourrait-il en être autrement, alors que toutes les deux travaillaient sur les mêmes thèmes et presque pour les mêmes clients? Moins que personne, nous ne songeons à contester le fait que l'inspiration légendaire des bas-reliefs du Gandhâra soit foncièrement et — nous

croyons l'avoir démontré — uniquement indienne : mais cela n'entraîne nullement, comme conséquence nécessaire, que la forme en soit renouvelée de modèles indiens. Quelques emprunts de symboles, voire même de canevas de motifs, n'ôtent rien à la force des conclusions que nous a tout à l'heure imposées la comparaison entre les systèmes de composition et les procédés de facture des deux écoles. Les habiles sculpteurs du Nord-Ouest ont pu et dû subir les exigences et se conformer aux descriptions, voire même utiliser à l'occasion les images et objets de piété possédés ou colportés par les amateurs indigènes, moines ou laïques; ils n'avaient aucune leçon à prendre des naïfs tailleurs de pierre de l'Inde centrale. Loin qu'ils se soient vus dans l'obligation de suivre leurs errements, ce sont au contraire ces derniers qui se sont mis tant bien que mal à copier les créations par lesquelles leurs heureux rivaux avaient, du premier coup, conquis la faveur populaire. Les vallées de la Yamunâ et du Gange ont ainsi servi de chenal pour l'influence artistique qui descendait du Nord-Ouest : de celle qui aurait antérieurement remonté du Madhyadêça au Gandhâra, on ne trouve aucune trace dans les fouilles. Mais supposons, ici encore, que les créateurs des motifs gréco-bouddhiques — ce sont eux seuls que nous avons en vue, à l'exclusion du troupeau de leurs imitateurs — aient trouvé dans le pays, autour des prétendus *stûpa* élevés par Açoka, des modèles conformes aux formules de la vieille école indienne : de quelle utilité ceux-ci leur auraient-ils été pour la conception ou l'exécution de leur tableau du *Parinirvâṇa*, par exemple? Lors même qu'ils ramassent, sur la demande de quelque donateur, le thème de la descente du Bodhisattva dans le sein de sa mère, nous avons vu comment ils en ont complètement modifié l'allure avec le décor (cf. p. 293). Enfin, en ce qui concerne les scènes de la carrière du Buddha, l'apparition de la figure du Maître creuse du premier coup un abîme entre les deux écoles : rénover ainsi un sujet, ce n'est plus seulement le transformer, c'est proprement le créer à nouveau et dans un tout autre esprit (cf. p. 476). Ce serait jouer

sur les mots que de parler ici d'« imitation », alors que dans les cas où les ressemblances sont le plus frappantes, même pour ce qui est des symboles (cf. p. 430), on constate qu'il y a toujours eu au moins transposition en un mode artistique supérieur et qui fut une véritable révélation pour l'Inde.

La question de chronologie. — Ces constatations déterminent à leur tour la conception générale que nous devons nous faire du développement de l'art gréco-bouddhique et du classement de ses œuvres. Si son origine était avant tout indigène et locale, il s'ensuivrait en effet, comme on l'a suggéré, que « les sculptures du Gandhâra qui présentent un caractère plus indien doivent être considérées comme plus primitives et, par suite, plus anciennes que les sculptures grecques fortement développées »[1]; malheureusement, ce serait se placer de propos délibéré dans l'hypothèse historiquement fausse que ces diverses œuvres se succèdent au cours du développement normal et spontané d'une école unique et foncièrement originale. Assurément rien ne serait plus facile que d'établir, à l'occasion de certains sujets partout traités, et abstraction faite des distances qui séparent ces diverses œuvres, des séries qui conduiraient, par une transition graduelle, des modèles les plus rudimentaires de Mahâbodhi, en passant par les répliques de Mathurâ, aux compositions gandhâriennes les plus élaborées (cf., par exemple, p. 426 et p. 497); mais ce criterium du plus ou moins grand développement, valable pour un art qui suit son évolution naturelle, ne l'est pas pour une plastique plus qu'à demi importée — les motifs décoratifs nous en ont déjà fourni la preuve — et d'avance en pleine possession de sa technique. Si rien ne peut davantage satisfaire un esprit amoureux de logique que de pareilles séries linéaires, allant du simple au composé, la réalité des choses est singulièrement plus complexe. Le fait

[1] Voir les références, p. 254, n. 1.

nouveau et considérable qui se jette à la traverse du système est l'intrusion constatée de cette influence étrangère à laquelle son incomparable supériorité assurait d'emblée une irrésistible prépondérance sur tous les timides essais antérieurs. Les qualités artistiques vont par troupe. Au même titre que l'habileté de la facture et le sens de la composition, l'audace sobre de l'imagination qui crée les motifs et en arrête du premier coup la forme définitive, en un mot tous les traits qui dénotent une main plus experte ou un goût plus éclairé, nous rapprochent des sources classiques et, par suite, des origines réelles de la nouvelle école. Au contraire, les maladresses de main ou les fautes de proportions qui se font jour dans les panneaux les plus médiocres dénoncent déjà la décadence et, sous la lente pression des influences ambiantes, le retour au style et à la main-d'œuvre indigènes, plus conformes aux habitudes et moins lourds à la bourse des donateurs. Ainsi, toute tendance d'apparence archaïsante, loin d'être une preuve d'antiquité, serait seulement une marque de l'« indianisation » croissante qu'ont subie aussi bien les bas-reliefs à légendes que les motifs décoratifs. On peut voir ce mouvement se dessiner au Gandhâra même, avant de le suivre dans les imitations indiennes des créations gréco-bouddhiques : car nous savons que celles-ci se colportèrent peu à peu dans toute la péninsule; et ce qui fait le caractère mixte de l'école de Mathurâ, c'est qu'en raison de sa situation géographique elle fut la première envahie par les procédés de l'art nouveau et servit d'intermédiaire naturel entre lui et le reste de l'Inde. Mais si la théorie a pour elle toutes les vraisemblances historiques actuellement valables, il ne faut pas s'exagérer les services qu'elle peut rendre dans la pratique : vraie en général pour l'ensemble des œuvres, elle risque de s'appliquer à faux en ce qui concerne chacune d'elles en particulier. On voit à quel vague prudent, ici comme plus haut (cf. p. 258), elle nous réduit : elle nous échapperait si nous voulions la presser davantage.

§ IV. Les rapports avec la tradition bouddhique.

Les bas-reliefs et les textes. — Jamais nous n'avons été plus près de croire que l'Inde avait eu par hasard quelque chose à enseigner, en matière d'art, à l'Occident : toutefois, devant un examen attentif, cette illusion, pour spécieuse qu'elle fût, s'est dissipée. Mais de ce que l'influence de l'ancien art indien sur l'école du Gandhâra soit à peu près nulle, il ne s'ensuit pas que la tradition et même la littérature bouddhiques n'aient pas exercé une action considérable sur sa formation. Nous avons cru pouvoir définir leur rôle en disant que sous la forme étrangère et classique des bas-reliefs — quelques motifs décoratifs mis à part — se cache toujours un fond indigène et bouddhique. Au risque d'insister peut-être plus qu'il n'est équitable sur la physionomie indienne de ces œuvres à double face, et ne serait-ce que pour réagir contre les tendances trop naturelles des critiques européens, c'est là le point que nous nous sommes surtout efforcé de mettre en lumière, ainsi que nous l'annoncions dès le début (p. 3). Chemin faisant, nous avons à chaque pas relevé d'étroites relations entre les sculptures et les écritures, à telles enseignes que celles-ci nous ont régulièrement fourni le commentaire et jusqu'au titre de toutes nos reproductions. La preuve peut être considérée comme faite qu'en dehors de cette littérature il n'est pas de place pour une identification certaine ni même vraisemblable. Pas plus que tous les bas-reliefs, tous les textes ne nous sont connus, bien loin de là : mais nous en avons assez vu pour être sûrs que ceux qui seront découverts et publiés dans l'avenir continueront, comme par le passé, à s'éclairer les uns par les autres. Dans un cas même, le rapport va presque jusqu'à retrouver, sur l'inscription d'une sculpture, la teneur d'un passage emprunté à l'un des grands *sûtra* de l'Inde du Nord (cf. p. 325). Et pourtant il est à peine besoin de mettre le lecteur en

garde contre l'idée que les artistes du Gandhâra travaillaient d'après la tradition écrite. Ce métier d'illustrateur d'un ouvrage donné a bien pu être celui des sculpteurs javanais, qui ont suivi page à page sur la frise souvent citée de Boro-Boudour une épopée analogue au *Lalita-vistara*, sinon ce texte lui-même. Ce n'est sûrement pas ainsi qu'on procédait dans l'Inde, huit ou neuf siècles plus tôt. Le fait nous a été d'autant plus facile à vérifier que, dans l'art du Gandhâra, les répliques d'une même scène ne présentent le plus souvent que des variantes insignifiantes et se laissent aisément ramener à un prototype commun. Or, chaque fois que nous avons comparé en détail les différentes versions écrites d'une légende avec sa version figurée (cf. p. 278 et 344), nous avons constaté que celle-ci n'est de bout en bout conforme ni à l'une ni à l'autre de celles-là. D'accord en général avec toutes sur les points qu'elles-mêmes ont de communs ensemble, elle ne l'est plus avec aucune en particulier. C'est dire que les sculpteurs — ou plutôt les premiers maîtres qui fixèrent dans leurs grandes lignes les motifs docilement reproduits par leurs imitateurs — travaillaient non point d'après la lettre morte des textes, mais d'après la tradition orale et vivante. A voir quelques-uns des modèles qu'ils ont créés, on croit parfois sentir qu'ils partageaient les croyances de leur entourage et y puisaient cette conviction dont certaines de leurs œuvres vibrent encore. Aussi peut-on dire que leur art, bien que ses procédés techniques soient d'origine étrangère, prend à l'occasion un caractère véritablement populaire en même temps qu'il est exclusivement religieux.

L'influence des bas-reliefs sur la tradition. — La relative indépendance des monuments figurés à l'égard des documents écrits ne donne que plus d'intérêt à la question de leurs rapports : il en résulte en effet tout naturellement qu'ils ont dû exercer les uns sur les autres une influence réciproque. Ciseleurs de bas-reliefs et rédacteurs de traités ont puisé originairement aux mêmes sources

traditionnelles. Que les textes aient contribué à fixer la tradition et aient ainsi réagi, au moins indirectement, sur les sculptures, c'est ce qu'il serait absurde de nier. Il ne le serait pas moins, à notre avis, de prétendre que les monuments n'aient pas eu à leur tour quelque action sur la mise en œuvre littéraire des légendes. A maintes reprises nous avons cru en rencontrer, dans tel ou tel passage des *sûtra* septentrionaux, des indices probants. On n'a pas oublié les apparitions si caractéristiques que font dans le *Lalita-vistara* la «Ville» ou la «Terre» personnifiées (cf. p. 360 et 398). La rédaction que nous donne le *Mahâvastu* des miracles qui déterminèrent la conversion des Kâçyapas est visiblement accommodée aux représentations sculpturales qui nous en restent (cf. p. 445-452). Quant au poète du *Buddha-carita*, toujours il nous a paru subir dans ses descriptions et — trait plus significatif encore — jusque dans ses omissions la hantise des scènes figurées (cf. p. 320, 322, 346, 358, 363). S'imposant par les yeux à l'imagination, les bas-reliefs ont ainsi apporté avec le temps à la forme courante des récits des modifications sensibles. Parfois l'identité d'aspect de leur héros principal a pu avoir pour effet de compliquer la légende : c'est ce qui est probablement arrivé à propos des épisodes qui précèdent immédiatement la Sambodhi (cf. p. 370-371, 384 et 548); le plus souvent, ils tendent à la simplifier. Chez eux, qu'ils le veuillent ou non, toute reprise d'une scène tant soit peu analogue entre des personnages pareils a vite fait d'être considérée comme une simple réplique : nous avons vu comment le rapport des images a fini par fondre ensemble les motifs de l'horoscope et de la visite d'Asita (cf. p. 297 et 314). Ailleurs des indications matérielles destinées à déterminer le temps et non la place du sujet, ou de pures ressemblances de décor ont eu ce résultat de faire croire par la suite à l'unité de lieu entre des incidents qui, à l'origine, ne la comportaient pas (cf. p. 418, n. 1, et 582). Illustrations des textes les plus anciens, les bas-reliefs sont ainsi commentés à leur tour par les textes les plus modernes. C'est même

là ce qui a rendu si intéressants pour nous les «mémoires» des pèlerins chinois et particulièrement de Hiuan-tsang : car les aptitudes archéologiques de ce dernier, jusqu'ici trop méconnues, n'étaient pas moindres, semble-t-il, que ses talents de géographe, les seuls à peu près dont on se soit encore efforcé de tirer parti. Si versé que fût le «Maître de la Loi» dans la littérature sacrée, il a le plus souvent préféré nous transmettre dans ses notes les traditions orales qu'il avait recueillies au pied même du monument qui les commémorait. Il nous a ainsi conservé plus d'une fois, comme nous le pressentions (cf. p. 265), de curieuses déformations populaires de la légende directement imputables soit à la fausse identification d'un personnage, soit à l'extension abusive des données d'un bas-relief. Citons, comme type de la première méprise, la double réapparition prétendue d'une pseudo-Mâyâ, à l'annonce (la première fois inexacte et la seconde fois trop vraie) de la mort de son fils (cf. p. 381-382 et 562); et rappelons comment, à propos de la soumission du Nâga du Swât, Apalâla (cf. p. 544 et suiv.), un passage du *Si-yu-ki* nous a mis sur la trace d'un cas de la seconde espèce.

L'évhémérisme des sculpteurs. — Ces rapprochements, que l'on pourrait multiplier, ont l'avantage de démontrer par des faits précis et aisément vérifiables l'action des monuments figurés sur la seule forme de la légende qui nous soit directement accessible, à savoir les textes. Mais ce ne sont là, après tout, que des bagatelles de détail, et nous ne craindrions pas d'avancer que les auteurs des bas-reliefs ont exercé sur le développement de la tradition bouddhique une influence autrement considérable, bien qu'en raison de sa profondeur même elle soit plus difficile à discerner. Elle opérait en effet dans le secret des consciences, et nous renoncerions à l'y atteindre si, d'autre part, elle ne sortait de la nature même et des exigences inéluctables de l'art plastique. Tout d'abord il tombe sous le sens que les sculpteurs non seulement, comme nous venons

de voir, ne sauraient se répéter aussi impunément, mais encore qu'ils sont forcément plus sobres et plus précis dans leurs représentations que les écrivains dans leurs descriptions. Nous avons eu l'occasion de constater que les nôtres distribuent avec plus de rigueur les rôles entre des figurants moins nombreux et alignés sur le même plan : si Brahmâ a dû céder au seul Indra l'honneur de recevoir le Prédestiné à sa sortie du sein maternel, la faute en est à eux ou plutôt aux lois de la perspective (cf. p. 302-303). Maniant une matière infiniment moins malléable, ils ne peuvent que réduire les abstractions les plus extravagantes à leurs termes les plus concrets et les plus mesurés. Le contre-poids de la pierre à laquelle ils sont rivés les empêche, bon gré mal gré, de se lancer dans l'infini des nombres et des formes, et les garantit contre les folles exagérations par lesquelles les rédacteurs des textes se plaisent à renchérir les uns sur les autres. Des deux versions courantes d'une même légende, ils choisissent spontanément la plus simple : c'est avec des cruches qu'ils font baigner le Bodhisattva enfant (cf. p. 309) ou éteindre le bûcher du Buddha (cf. p. 583). Sous leur ciseau, les prodiges les plus extraordinaires, comme la descente du ciel, prennent une allure quasi rationnelle : au fond, le royaume du merveilleux, apanage du conteur et du poète, leur est interdit. On comprend ainsi, en même temps que le titre que nous avons donné à ce paragraphe, le rôle que les artistes du Gandhâra ont naturellement joué. C'est proprement le métier des sculpteurs que de créer les dieux à l'image de l'homme et de réduire les fictions les plus hardies aux proportions d'un fait divers plus ou moins banal. Il ne se peut donc pas que l'art gréco-bouddhique n'ait beaucoup fait pour ramener sur la terre une légende qui, comme l'a si bien montré M. Senart, était en train de se perdre tout entière dans le ciel nuageux des mythes. Une fois les aventures du Buddha mises en tableaux ou en sculptures, il advint d'elles comme de celles du Petit-Poucet quand on les met en images d'Épinal : elles cessèrent d'être mythiques pour

devenir seulement romanesques. Du même coup, les ailes furent définitivement coupées à l'imagination populaire et aux spéculations des mythographes : mais l'homme y gagna tout ce que perdait le dieu. A regarder les choses de ce biais, nous serons moins surpris de voir que l'épopée savante du *Buddha-carita* est plus vraiment humaine que telle compilation probablement antérieure et assurément beaucoup plus proche qu'elle de la tradition orale, comme le *Lalita-vistara* : l'influence des monuments figurés nous paraît aussi bien mise en évidence par l'allure raisonnable qu'y prend la biographie du Maître que par le tour plastique que nous avons déjà noté dans les descriptions. Peut-être n'est-elle pas davantage étrangère à la sagesse trop vantée de la *Niddna-kathd* : et nous croirions volontiers que la relative modération dont cette version tardive fait preuve a été inspirée à Buddhaghoṣa moins par l'autorité des textes pâlis, où pullulent les miracles et dont fréquemment il s'écarte, que par le prestige de l'imagerie bouddhique répandue dans l'Inde à l'imitation de l'art du Gandhâra [1].

§ V. L'INTÉRÊT HISTORIQUE DES BAS-RELIEFS.

UNE FORME FIGURÉE ET DATÉE DE LA TRADITION. — Nous devons ainsi reconnaître à nos bas-reliefs une valeur documentaire plus grande qu'on n'aurait pu croire et les considérer à leur tour comme une source d'informations. Leur ensemble, une fois classé, constitue, en effet, une forme particulière et indépendante de la tradition, sorte de version figurée qui vient prendre place à côté de la version écrite et ne lui cède aucunement en autenthicité ni en intérêt. Le plus souvent, d'ailleurs, ces deux fixations de la légende sont parallèles. Nous avons pu notamment vérifier à quel point la connexion est étroite entre les sculptures et les textes bouddhiques qui passent pour être également originaires de l'Inde du Nord.

[1] Sur les relations réciproques de ces divers textes, cf. E. WINDISCH, *Buddha und Māra*, p. 294-300.

A la vérité, l'exacte nature de leurs rapports historiques n'est pas toujours facile à débrouiller et à définir; et, d'ailleurs, la question ne se pose pas à chaque fois de la même manière. En ce qui concerne une épopée savante, comme le *Buddha-carita*, nous n'éprouvons aucun embarras à la résoudre : du moins, nous avons gardé l'impression très nette que l'œuvre d'Açvaghoṣa était directement inspirée des bas-reliefs, et, par suite, nous n'avons aucune hésitation à la déclarer postérieure, mais de très peu, à la création du répertoire gréco-bouddhique. Quand on a affaire à une compilation comme le *Divyâvadâna*, le problème n'est plus susceptible d'une solution aussi simple, ni même d'une solution unique : c'est ainsi qu'à côté du catalogue archéologique qui nous a été si précieux (cf. p. 290), ce livre contient d'autres passages qui ignorent jusqu'à la possibilité de représenter la personne du Buddha. Le cas du *Lalita-vistara* et du *Mahâvastu* est à peine moins complexe et moins délicat, en raison des versions discordantes que parfois ils entassent, sans souci des contradictions. On ne peut croire, en effet, qu'ils soient postérieurs dans l'ensemble aux sculptures, alors que celles-ci ne font le plus souvent que nous en fournir une illustration partielle, mais conforme; il n'est pas moins inadmissible qu'ils leur soient tout entiers antérieurs, en raison des traces caractéristiques que nous y avons relevées de l'influence des monuments figurés. Il reste donc que la rédaction de ces textes soit à peu près contemporaine de l'exécution des premiers bas-reliefs. C'est presque de compagnie que sculpteurs et écrivains auraient travaillé, chacun à leur mode et dans des directions divergentes, mais non sans s'inspirer à l'occasion les uns des autres, à fixer, d'après les mêmes sources orales, la même tradition. Du moins, nous n'imaginons pas d'autre explication satisfaisante au tissu d'actions et de réactions réciproques dont est faite, tout au long de la biographie illustrée de leur Maître, l'histoire de leurs perpétuels rapports. Après tout ce que nous en avons vu au cours des quatre chapitres précédents, il nous apparaît que les fortunes de cette école

et de cette littérature, également anonymes, sont indissolublement liées et que la date de l'une ne peut qu'être valable pour l'autre. Or, on se souvient que la version figurée est déjà datée avec une suffisante approximation. Pour des raisons péremptoires et que nous avons dites (cf. p. 42), on peut considérer comme certain, non pas que toutes les sculptures gréco-bouddhiques sont antérieures au IIe siècle de notre ère, — il ne faudrait pas qu'il y eût de malentendu sur ce point, — mais que la centaine de motifs dont se composait le répertoire étaient déjà créés et arrêtés dans leurs grandes lignes dès la fin du Ier siècle, au plus tard. Les conséquences ne laissent pas que d'être appréciables pour des ouvrages comme le *Lalita-vistara* et le *Mahâvastu*, auxquels on peut joindre de confiance les versions sanskrites encore à découvrir du *Mahâbhiniṣkramaṇa-sûtra* et du *Mahâparinirvâṇa-sûtra* : il n'y a pas encore si longtemps qu'on prétendait en rabaisser la date presque à celle des manuscrits népâlais qui nous les ont conservés. Il est également digne de remarque que le témoignage des bas-reliefs rapporte le *Buddha-carita* au IIe siècle de notre ère, c'est-à-dire justement à l'époque où celui des inscriptions sanskrites place de son côté les débuts de la poésie savante et la composition des premiers *mahâkâvya*.

La forme extérieure des croyances. — On conçoit dès lors pourquoi et comment les écritures et les sculptures, tout en gardant leur individualité et leur indépendance, s'éclairent et se complètent réciproquement. Si les premières nous ont donné la clef des scènes figurées, celles-ci illustrent à leur tour de façon singulièrement précise, et jusque dans le menu détail, la terne et monotone teneur des *sûtra*. Bien entendu, il ne s'agit pas de demander aux unes ni aux autres des informations sur le «Bouddhisme primitif» et sur la façon dont se passaient les choses au temps et dans le cercle du Çâkya-muni. Nous ne songeons pas à contester que nos sculpteurs aient l'avantage d'être encore relativement près des

origines et de vivre au sein de ce milieu indien où les détails matériels de la vie semblent si peu changer à travers les siècles : mais chercher dans leurs œuvres la moindre donnée historique sur la biographie réelle du Buddha, ce serait commettre la même méprise que si l'on attendait des artistes byzantins des renseignements exacts sur l'œuvre, l'entourage et la personne du Christ. La chance est déjà assez belle pour l'historien que la façon dont les gens du Gandhâra en étaient venus, vers le premier siècle de notre ère, à se représenter la légende de leur Maître se soit ainsi cristallisée à son usage dans ces bas-reliefs. Il y aurait mauvaise grâce autant que mauvaise méthode à négliger ce qu'ils nous donnent pour réclamer d'eux ce qu'ils ne peuvent nous donner. Les images que les récits traditionnels évoquaient alors à l'esprit des fidèles, telles qu'elles nous sont rendues, dans les limites de leurs moyens, par les sculptures, ne sont assurément pas un guide à dédaigner pour la lecture des textes bouddhiques. De la collaboration des artistes se conformant de leur mieux aux suggestions des donateurs, et des donateurs subissant le charme des créations des artistes, il n'est pas seulement sorti toute une conception nouvelle de la légende du Buddha : nous apprenons encore comment il sied d'imaginer les dieux et leurs séjours paradisiaques. Il n'est pas jusqu'aux fantômes imprécis, figures de rêve ou de cauchemar, dont était hantée l'imagination populaire, qui ne revêtent une forme concrète : démons de l'armée diabolique et célestes ménestrels, génies qui sont des ogres ou qui sont des anges gardiens, déités qui végètent dans les arbres ou qui serpentent dans les eaux vives, tous se révèlent à notre vue, au moins « à mi-corps ». En même temps que la tradition du Bouddhisme, sa mythologie dépouille son mystère et prend figure sous nos yeux; dès lors rien ne s'oppose à ce que nous puissions définir des croyances ainsi matérialisées.

L'aspect de la vie. — Si les artistes du Gandhâra nous renseignent jusque sur les formes de la conscience religieuse de leur

temps, on devine qu'ils nous fournissent des informations encore plus directes et d'un maniement moins délicat sur l'aspect extérieur des choses de la terre. Pour ces familiers des dieux, ce n'a été qu'un jeu de reproduire, d'après nature et dans son cadre, la vie des hommes, leurs contemporains. Scènes puériles ou miraculeuses, religieuses ou profanes, plaisantes ou funèbres, ils en ont fait défiler devant nous les faces les plus diverses dans les décors les plus variés, paysages ou intérieurs, palais ou ermitages, rues des villes ou arbres des champs : et l'on n'a pu s'empêcher d'être frappé, en parcourant des yeux ces bas-reliefs, du grand nombre de détails réalistes qu'ils contiennent. Nous avons déjà signalé l'intérêt que présenterait une étude détaillée des accessoires, mobilier, véhicules, armes, ustensiles, outils, etc. : il ne sera pas moins curieux de recueillir, quand le temps sera venu de s'y attarder, les nombreux traits par lesquels ces tableaux de pierre illustrent et soulignent les us et coutumes du pays. Rites des mariages et des funérailles, éducation et jeux des enfants, toilette des femmes et ordination des moines, concerts dans le harem et méditation dans la solitude, sports et austérités, donations et guet-apens, etc., aucun des multiples motifs qu'offrait tour à tour la légende, pourvu qu'il fût tant soit peu pittoresque, n'a été rejeté et exclu du panorama. Dans ces milieux et au cours de ces épisodes différents, nous voyons se mouvoir des laïques de toute condition sociale depuis les rois jusqu'au dernier des parias, en passant par les paysans, et des religieux de toute secte, depuis le Buddha jusqu'aux hérétiques nus, sans oublier les anachorètes brahmaniques. Encore tous les princes, par exemple, ne se ressemblent-ils pas; et les variantes de physionomie et de costume qui percent çà et là donnent à penser que les donateurs et les figurants de l'école n'étaient pas d'un type moins mêlé que le style du mobilier et du décor ne nous a paru composite. Sur tous ces points, les bas-reliefs gréco-bouddhiques mettent à notre disposition des documents de première main et de premier ordre. On pourra discuter leur valeur

IMPRIMERIE NATIONALE.

esthétique, laquelle, il faut l'avouer, est au moins fort inégale : on ne leur ôtera jamais ce mérite de nous ouvrir comme une fenêtre sur la civilisation disparate, mais raffinée, qui florissait vers le premier siècle de notre ère dans ce carrefour des nations qu'a toujours été le Gandhâra.

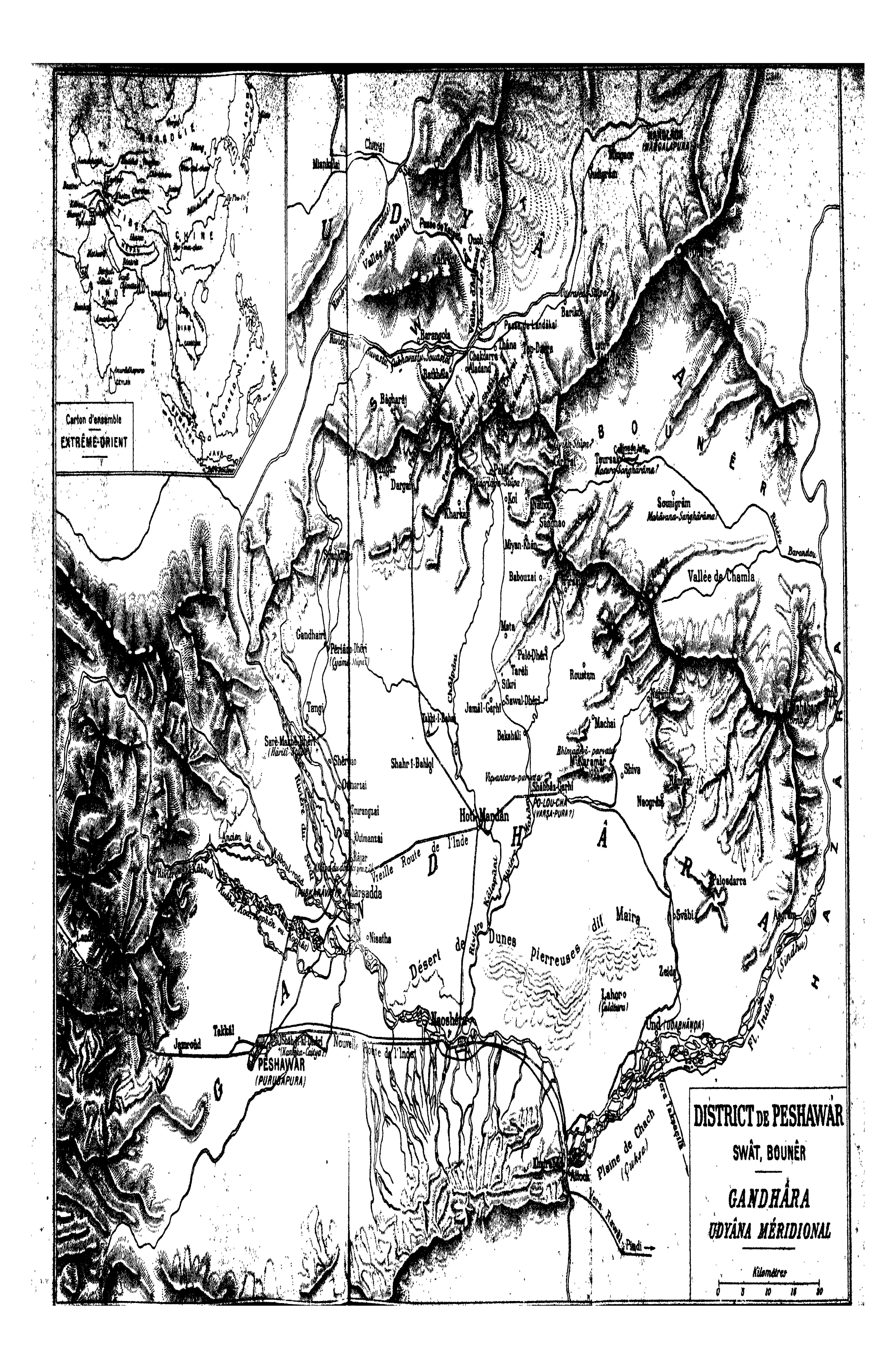

DISTRICT DE PESHAWAR
SWÂT, BOUNÊR
GANDHÂRA
UDYÂNA MÉRIDIONAL
Kilomètres
0 5 10 15 20
Carton d'ensemble
EXTRÊME-ORIENT
PESHAWAR
(PURUṢAPURA)
Jamroûd
Takhâl
Nouvelle Route de l'Inde
Vieille Route de l'Inde
Hoti-Mardân
Chârsadda
Nisatha
Désert de Dunes pierreuses dit Maira
Lahore
Und (UDABHÂNDA)
Zeida
Svâbi
Palosdarra
Fl. Indus
(Sindhu)
Plaine de Chach
Attock
Vers Rawal Pindi
Shâhbâz-Garhi
PO-LOU-CHA
(VARṢA-PURA?)
Shiva
Machai
Roustam
Neogrâm
Vallée de Chamla
Sounigrâm
Barandou
Babouzai
Miyan-Khân
Sanghao
Mata
Palo-Dhêri
Taréli
Sikri
Sawal-Dhêri
Jamâl-Garhi
Bakshâli
Shahr-i-Bahlol
Takht-i-Bahai
Gandhairi
Perlâno-Dhêri
Tangi
Sarè-Makhè-Dhêri
Shêrpao
Oumarzai
Tourangzai
Outmanzai
Râjar
Ancien lit du Kâboul-roûd
Rivière du Swât
Rivière Swât
Bârangola
Chakdarre
Thâne
Passe de Landâkai
Barikot
Dargai
Palai
Koi
Kharkai
Chutral
Mianklai
Oûch
Vallée de Talash
Bâgharaj
BOUNÊR
Tousrak
Vipvantara-purvata
Bhimadevi-parvata
Nowshera

TABLE DES ILLUSTRATIONS.

TABLE DES MATIÈRES.

INTRODUCTION.

PREMIÈRE PARTIE.

LES ÉDIFICES.

CHAPITRE PREMIER.

LE *STÛPA*.

CHAPITRE II.

LE *VIHÂRA*.

CHAPITRE III.

DÉVELOPPEMENT ET DÉCORATION DU *SAṄGHÂRÂMA*.

DEUXIÈME PARTIE.

LES BAS-RELIEFS.

CHAPITRE IV.

LES MOTIFS DÉCORATIFS.

CHAPITRE V.

LA LÉGENDE DU BODHISATTVA.

CHAPITRE VI.

LA TRANSFORMATION DU BODHISATTVA EN BUDDHA.

CHAPITRE VII.

LA CARRIÈRE DU BUDDHA.

CHAPITRE VIII.

LA FIN DU BUDDHA.

CHAPITRE IX.

REVUE GÉNÉRALE DES SCÈNES LÉGENDAIRES.